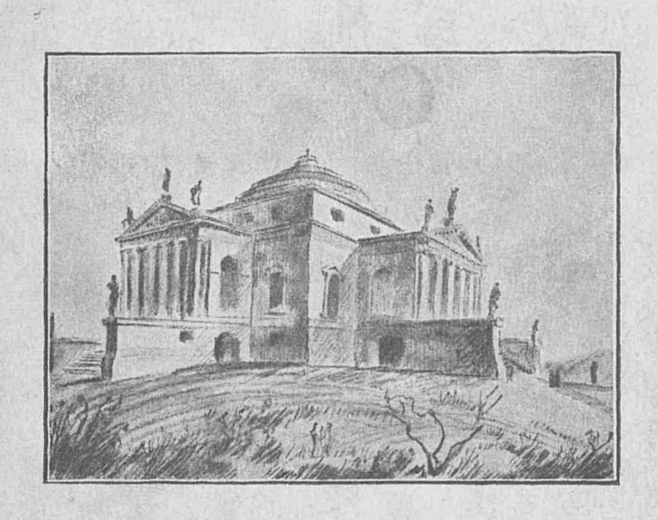
G. M. CANTACUZÈNE

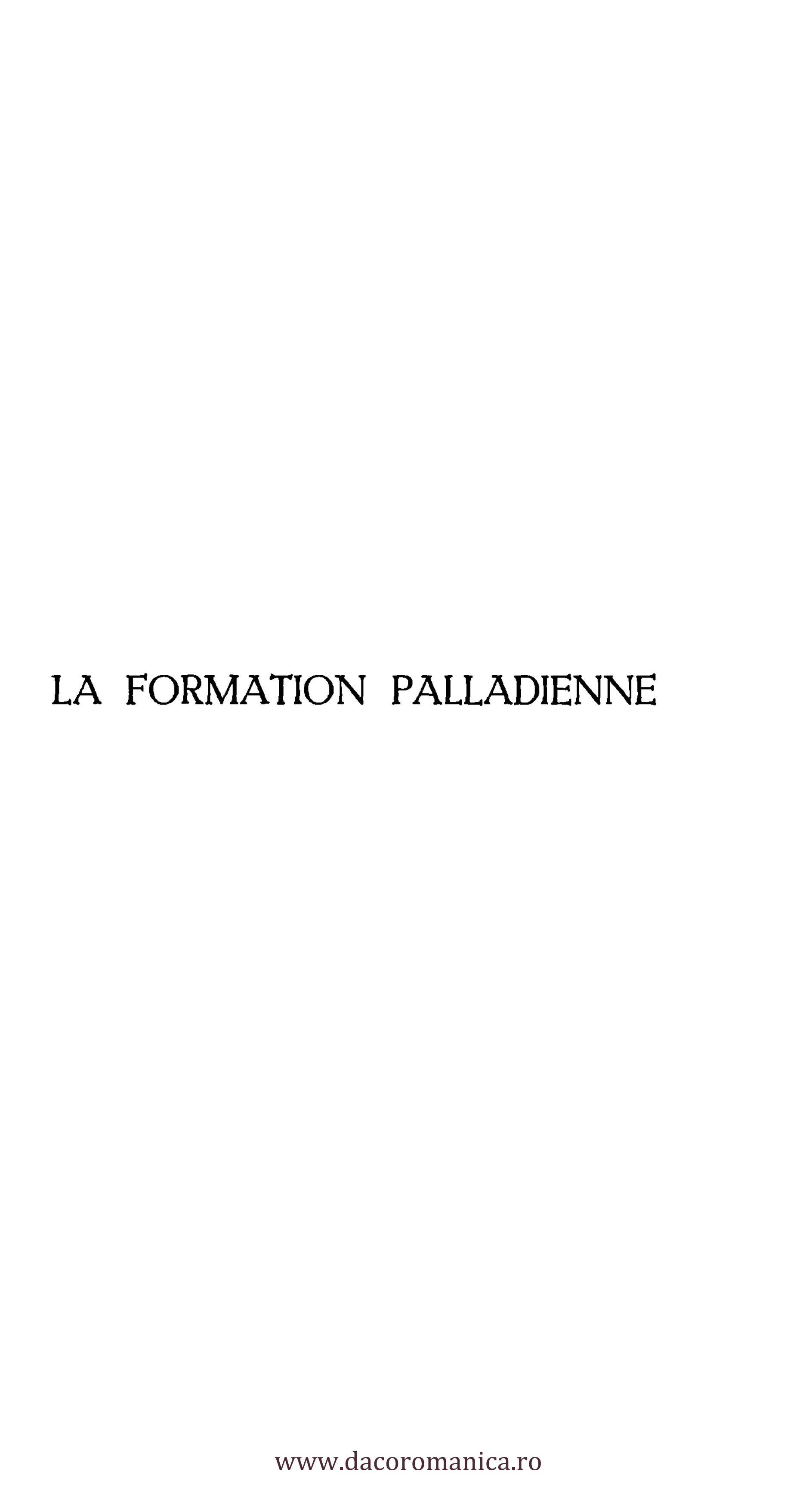
PALLADIO

ESSAI CRITIQUE

AVEC DOUZE DESSINS DE L'AUTEUR



„CARTEA ROMÂNEASCĂ" BUCAREST



LA FORMATION PALLADIENNE

G. M. CANTACUZÈNE

PALLADIO

ESSAI CRITIQUE

AVEC DOUZE DESSINS DE L'AUTEUR

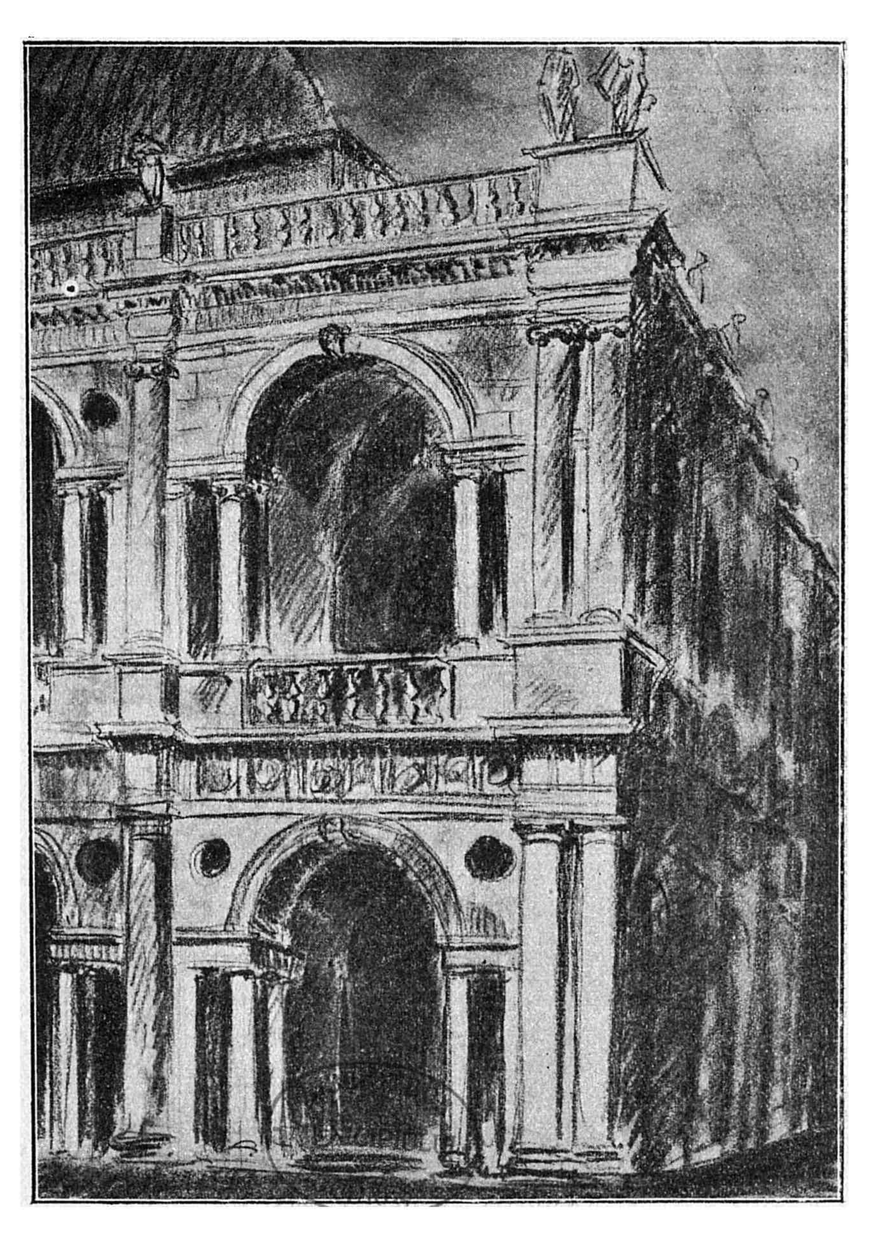


„CARTEA ROMÂNEASCĂ" BUCAREST
4053


ANDREAS PALLADIVS VICENTINVS.
BIBLIOTECA MUNICIPIULUI BUCUREŞTI



A LUCIEN FABRE.



La Basilique de Vicence.

LES DEUX MIRACLES

„Inculpabilis Antiquitas"
Justinien

L'éclosion du génie d'Andréa Palladio est dûe à deux miracles: le premier eut lieu à Venise où il rencontra dans la personne de Gian-Giorgio Trissino, noble vicentin, alors ambassadeur de Clément VII auprès de la République, un esprit passionné et nostalgique dont l'intelligence inquiète et toujours à la recherche des harmonies antiques fut un incomparable guide pour le jeune architecte.

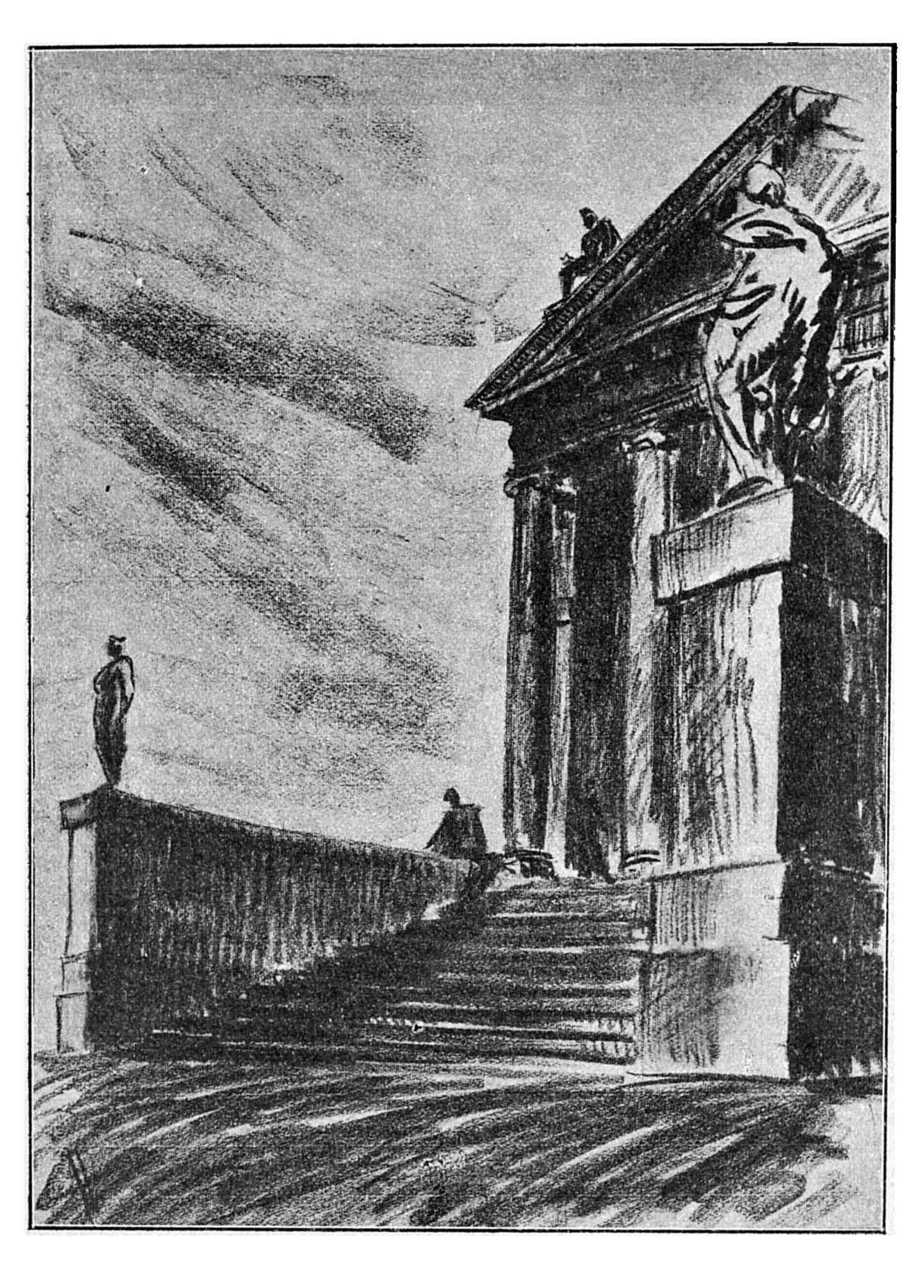
Fils d'un pauvre homme du nom de Pierre, Andréa doit son nom à cet illustre protecteur qui le baptisa «Palladio» afin de mettre son disciple sous l'égide de la déesse dont le sanctuaire couronne l'Acropole.

Dans les premiers actes concernant sa vie il est désigné comme «Fialo da Pietro da Padova». Son obscure famille était donc originaire de Padoue. En 1524, il est désigné comme adjoint, «garzone». C'est probablement vers cette époque que Trissino le découvrit. Il ne devint citadin

de Vicence qu'après être sorti vainqueur du concours de la reconstruction de la Basilique. Le 11 Avril 1549 est la date de cette victoire décisive pour sa vie et pour l'histoire de l'Art. Il s'était marié le 15 Avril 1543 avec une femme du nom d'Allgradona. Il en eut quatre fils dont deux, Léonida le sculpteur et Marc-Antonio l'architecte furent ses collaborateurs. Le premier travailla à l'ornementation de la Basilique de Vicence, le second à l'illustration de son livre sur les Commentaires de César.

De sa vie de famille, nulle autre trace que celle de ses difficultés d'argent. Cette communauté laborieuse vivait pauvrement dans une ruelle du Borgo San Vito. N'ayant pas d'histoire, il faut présumer qu'ils furent heureux. A travers les oeuvres nous cherchons souvent, non seulement l'homme, mais encore l'image des passions qui le travaillèrent. Peine perdue avec Palladio. Nous ne saurons rien des tumultes du coeur de ce maître de l'oeuvre, dont les chantiers captèrent l'énergie. Il mourut âgé de soixante-douze ans, le 19 Août 1580, épuisé par un labeur digne de ces Romains qu'il avait tant admirés.

Trissino, grammairien subtile, archéologue patient, diplomate perfide et poète médiocre, eut sur son fils spirituel l'ascendant qu'il exerça sur tout son temps. Il fut l'un de ces esprits vivants qui contredisent les décadences et qui, par leur activité, donnent aux soirs des grandes époques des lueurs d'apothéose. Ce fut de lui que Palladio tînt son érudition et sa discipline



Escaliers de la Rotonda.

intellectuelle. Un maître ne peut donner plus à son élève. Mais Trissino eut encore un autre mérite: il accorda à Palladio la possibilité de voir et d'étudier, en l'associant à ses voyages. Son principal voyage fut celui de Rome; il eut lieu en 1544, en compagníe de Marco Thiene, et c'est là que se produisit le second miracle.

Imbu des principes antiques légués par Vitruve, partageant l'enthousiasme de la Renaissance pour l'antiquité gréco-latine et entièrement conquìs aux idées de Trissino, Palladio était particulièrement bien préparé pour aimer Rome. (C'est là qu'il rencontra ceux qui devaient être ses grands collaborateurs, Vittoria et Véronèse.

Quoiqu'il soit parmi les derniers dans l'ordre chronologique des grands architectes de son temps, il devait découvrir en lui, au contact de Rome, une formule aussi noble que celle de Bramante qui vint, lui presque parmi les premiers.

Parler de Palladio, c'est évoquer forcément ses contemporains et c'est rappeler au-delà de la Renaissance, Vitruve qui, à son tour, n'est qu'un reflet terni d'un art dont l'apparente simplicité cache tant de mystères.

Et surtout essayer de comprendre, de déchiffrer un homme tel que Palladio, c'est traiter de son art en entier (si toutefois cela est possible), c'est traiter de l'Architecture.

LES LOIS ANTIQUES

A travers les événements et les hommes, la vie fait et défait sa besogne, allant vers des fins qui nous sont inconnues et l'Art recommence un thème éternel aux variantes infinies. Les variantes sont notre affaire, mais le thème nous est donné; c'est donc lui qu'il faut tâcher de trouver et de reconnaître dans les oeuvres que le passé nous lègue.

La vie est trop courte pour se forger une discipline toute personnelle; c'est pourquoi on a recours à l'immémoriale expérience humaine, qui n'est autre que la tradition.

Savoir choisir, dans le Passé, les dogmes et les lois de son harmonie intérieure est le premier mérite d'un artiste. Accepter du passé ce qui nous est essentiel, c'est faire acte de sagesse; mais découvrir cet élément pour qu'une oeuvre soit susceptible de durer, n'est pas chose facile: il faut la chercher, au-delà des formes concrètes que les Arts nous ont léguées, dans les subtilités de l'eurythmie.

A l'époque de la Renaissance, comme à toutes les grandes époques, cette tâche était simplifiée

par le fait qu'il ne venait à l'esprit de personne de discuter les lois du monde Gréco-Latin. Ces vigoureuses et saines certitudes repoussaient l'esprit critique sur un plan raisonnable.

L'artiste ou l'artisan savait qu'il n'y avait qu'une manière pour se faire comprendre, et qu'un seul diapason pour accorder sa lyre

Toute l'éducation de Palladio est imbue de ces principes d'harmonie et de continuité. En y refléchissant bien, ce n'est qu'à cette condition qu'une personnalité peut se développer à son maximum, lorqu'elle se sait solidement adossée au passé et qu'elle se sent dans un équilibre stable entre ce passé dont elle connaît l'essentiel et cet avenir dont elle rêve!

L'esprt est libre!

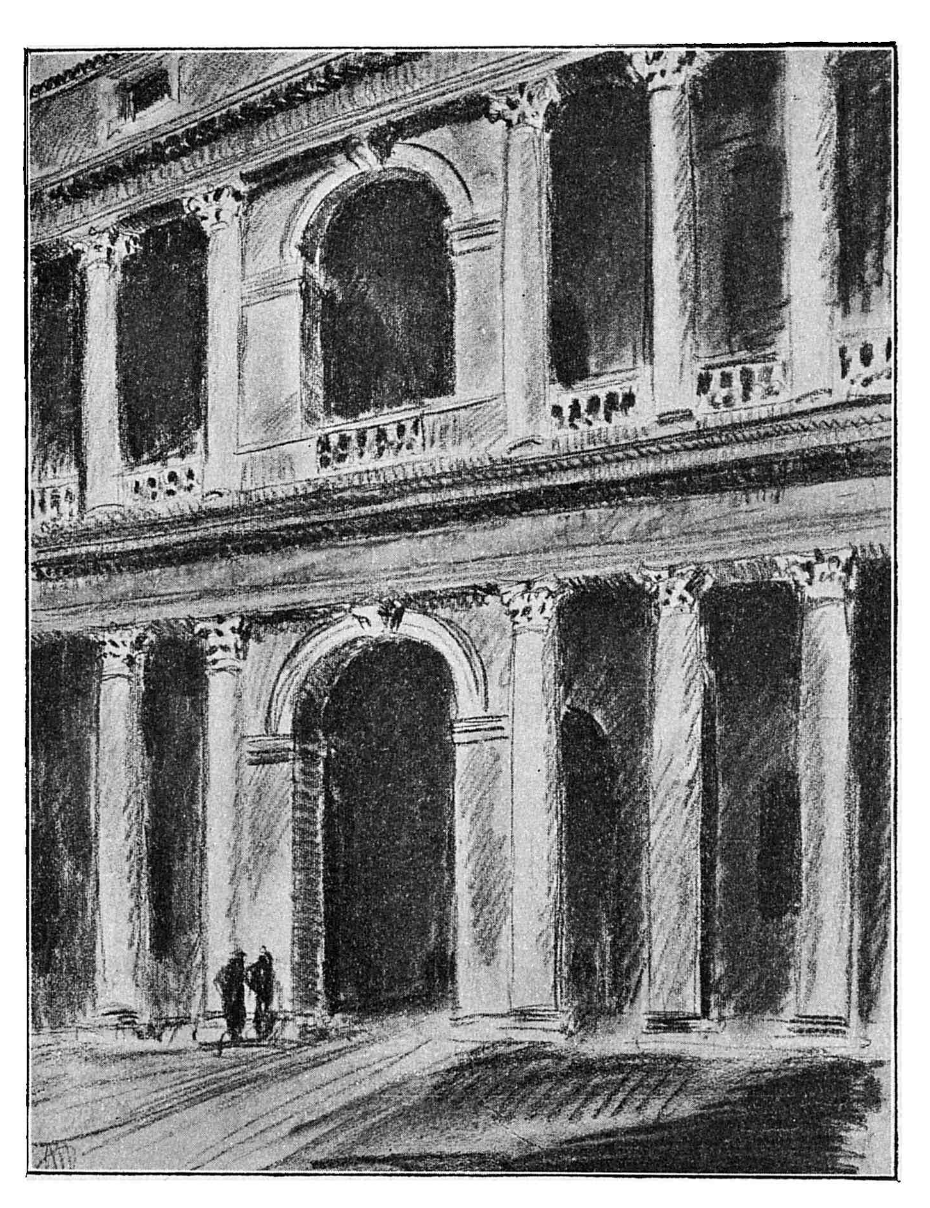
Et qu'est-ce que la liberté dans ce cas, sinon la soumission aisée de l'esprit à des lois rigoureuses. La Renaissance toute entière est bien le plus brillant exemple de cette liberté. Car être libre, c'est ne plus sentir la rigueur des lois à force de se les être assimilées, mais non pas supprimer ces mêmes lois.

Dans la foule des grands architectes de la Renaissance, Palladio semble s'être le moins particularisé. On ne peut dire de ce citoyen de Vicence, qui amena sa ville au premier plan de l'Histoire, qu'il caractérisa un lieu ou un temps précis. Plus que Bramante, plus que Vignole, il semble avoir échappé aux particularités que suggère l'atmosphère d'une époque et le mystère d'un lieu.

De ce fait, son influence dépassa singulièrement son oeuvre. Elle est épurée de tout pittoresque. Que de prodigieux talents, en même temps que l'aboutissement, sont aussi l'épuisement total d'un effort.

Palladio tout au contraire, est un point d'où l'on peut toujours partir.

Voyons ce qu'il y a de particulier chez Palladio au sujet de sa compréhension de Vitruve. Tâchons de discerner ce que l'homme de la Renaissance a vu dans l'homme antique, et ce que peut-être ce dernier y avait mis inconsciemment. Car les hommes ne voient pas toujours le flambeau qu'ils portent.



Cour du Palais Bonin Longare a Vicence.

VITRUVE

L'esprit de Vitruve représente-t-il bien la synthèse de l'architecture romaine? L'histoire de cet art n'a jamais été entreprise avec méthode. Malgré cela on peut répondre à priori que non.

Vitruve ne s'est pas adressé à la postérité. L'un de ses plus grands mérites est d'être parvenu jusqu'à nous. Ce qu'il écrit, c'est une oeuvre de vulgarisation, un manuel fort résumé de son art, une sorte de code à consulter. Les lois initiales de l'architecture y sont plutôt énoncées que traitées.

Au début de son ouvrage, il dit que l'architecture consiste en cinq choses, savoir :

1. *L'Ordonnance*, appelée «Taxis» par les Grecs.
2. *La Disposition*, qu'ils nomment «Diathesis».
3. *L'Erythmie*, ou proportion.
4. *La Bienséance*.

La Distribution, qui en grec est appelée «Oeconomia»,

Il définit ensuite sommairement:

«L'Ordonnance est ce qui donne à toutes les parties d'un bâtiment leur juste grandeur par rapport à leur usage, soit qu'on les considère

séparément, soit que l'on ait égard à la proportion, ou symétrie, de tout l'ouvrage. Cette Ordonnance dépend de la quantité, appelée en grec «Pocote». Or la quantité dépend du module qui a été pris pour régler l'oeuvre entière, et chacune de ses parties séparément. La disposition est l'arrangement convenable de toutes les parties, en sorte qu'elles soient placées selon la qualité de chacune».

Chacun de ces mots: «Ordonnance», «Disposition», «Eurythmie», «Bienséance», «Distribution», sont, à leur tour, des chapitres en puissance, mais que Vitruve ne développe pas. Ce n'est certainement pas par ignorance.

Plus loin et dans le même chapitre (II), «*Ex quibus architectura constet*», il fait une légère diversion au sujet des formes symboliques des édifices:

«Si l'on a égard à l'état des choses, on ne fera point de toit au temple de Jupiter Foudroyant, ni à celui du ciel, non plus qu'à celui du soleil ou de la lune; ils seront découverts, parceque ces divinités se font connaître en plein jour et dans toute l'étendue de l'univers».

«Par la même raison, les temples de Minerve, de Mars, d'Hercule, seront d'ordre dorique, parceque, le caractère de ces divinités a une gravité qui répugne à la délicatesse des autres choses etc...»

Il y avait certainement une suite de lois religieuses qui règlementaient l' emploi des ordres en rapport avec les divinités. Quel élément fécond pour l'imagination que ce symbolisme imposé

par des dogmes qui devaient donner à l'architecture l'impression de la matérialisation ou plutôt de la géométrisation du dieu auquel le temple était voué! De même que la plupart des églises devaient avoir un plan dicté par les exigences et les rites du service religieux, des voûtes aux symboles multiples dont les mosaïques représentaient des saints s'étageant suivant une véritable hiérarchie, les temples antiques devaient s'édifier en fonction de rites que nous ne connaissons plus, de mystères, et d'un symbolisme dont nous devinons à peine la profondeur.

Lorsqu'il aborde la proportion, ses phrases semblent être le résumé écrit en tête d'un chapitre, bien plus que le développement intégral de sa pensée.

Dans la très belle définition qu'il donne de la proportion, il laisse entrevoir tout un système géométrique dont le module ne serait qu'un élément de contrôle:

«La proportion dépend du rapport que les Grecs appellent Analogie; il faut entendre par rapport la convenance de mesure qui se trouve entre une certaine partie des membres et le reste de tout le corps de l'ouvrage et par laquelle toutes les proportions sont réglées. Car jamais un bâtiment ne sera bien ordonné s'il n'a cette proportion et ce rapport, et si toutes les parties ne sont, à l'égard les unes des autres, ce que sont entre elles les parties du corps d'un homme bien formé quand on les compare ensemble».

Si donc la nature a composé le corps de l'homme de telle façon que chaque membre a

une proportion avec le tout, ce n'est pas sans raison que les Anciens ont voulu que, dans leurs ouvrages, ce même rapport des parties avec le tout fût exactement observé».

Mais, tout cela ne nous satisfait pas entièrement. Vitruve ne fait qu'aviver notre curiosité. Il glisse sur les sujets, sans les traiter. Sa classification des temples: *In Antis, Prostyle, Amphiprostyle, Périsptère, Pseudodiptère,* l'ordonnance des entrecolonnements: *Pycnostyle, Systyle, Dyastyle, Aérostyle, Eurestyle,* ne semblent être que le dénombrement sommaire d'une série de synthèses aux variantes infinies.

Au sujet de la *modénature,* il dit en passant quelles colonnes placées aux angles doivent être grossies d'une cinquantième partie de leur diamètre et que les hautes colonnes se galbent moins. Il devait y avoir bien d'autres corrections d'optique que celles-là connues à l'époque de Vitruve et qui n'étaient qu'un héritage de la précision grecque.

Au chapitre des plans, Vitruve conseille le double carré pour les temples rectangulaires et l'égalité de la hauteur et du diamètre pour les temples ronds. Mais il devait certainement y avoir mille autres rapports géométriques dont il ne dit rien.

C'est dans le passage sur le tracé des plans de théâtre que Vitruve nous donne la plus vraie et la plus précise des anciennes lois de l'architecture romaine:

«Pour dessiner le plan du théâtre, il faut après avoir placé son centre au milieu du terrain,

décrire un cercle dont la circonférence soit la grandeur du théâtre. Dans cette circonférence, il faut faire quatre triangles équilatéraux disposés par intervalles égaux, de sorte que les sommets de leur angle touchent la ligne circulaire et la divise de la même manière que le font les astrologues, lorsqu'ils veulent marquer la place des douze signes célestes, d'après le rapport qui existe entre l'astronomie et la musique».

Telle se présente toute l'œuvre de Vitruve. Il s'adresse à des lecteurs qui avaient un autre point de vue que nous de la vie, une autre culture, d'autres lois, surtout d'autres convictions. Toutes ces phrases qui nous intriguent par leurs allusions, leur apparente obscurité, qui nous émeuvent par la foi qu'elles récèlent en une croyance d'une harmonie preétablie, par le lien vivant qu'elles représentent entre les dieux et les hommes, toute cette métaphysique dont nous nous faisons, la plupart du temps, une représentation grossière ou pour le moins sommaire, tout cela dégageait dans l'esprit de ses contemporains des perspectives ouvertes sur un monde qui nous est aujourd'hui fermé. Et ce que l'œuvre de Vitruve ne met pas assez en évidence (et qui fit pourtant la grandeur de l'architecture romaine), c'est son audacieuse ingéniosité constructive.

A Rome, l'architecte et l'ingénieur se confondent ainsi que dans toutes les grandes époques. Bien que ce soit devenu un lieu commun de dire que les Grecs étaient des architectes et les Ro-

mains des ingénieurs, c'est être injuste pour les uns et pour les autres.

Les Grecs menèrent à la perfection des œuvres de petites dimensions symbolisant la gloire et la patience des petits Etats.

Rome mit l'architecture à l'échelle de son empire, et traça les données de la future Europe. Rome n'est que la continuation de l'architecture grecque, que les pulsations croissantes de la vie ont emplifiée en lui enlevant une part de sa perfection. Et ceci n'est pas une vague image: les premiers architectes de Rome furent des Grecs et l'esprit ingénieux des Romains est en bonne partie un héritage grec. C'est pourquoi la dissociation à laquelle nous avons fait allusion nous semble puérile et simpliste. La Grèce influença Rome; Rome à son tour influença plus tard la Grèce. C'est dans l'empire d'Alexandre plutôt que dans la pureté athénienne que Rome chercha ses modêles. Les prodigieux travaux publics exécutés par les Romains, leurs théâtres, leurs thermes, leurs stades, leurs cirques, leurs aqueducs, leurs ponts, leurs routes, leurs fortifications, leurs ports, leurs canaux, toute cette architecture de géants, ne trouve presque pas sa place dans le cadre tracé par Vitruve.

De même (sauf quelques courtes phrases sur la peinture), Vitruve ne nous dit rien de cet art décoratif qui accompagnait l'architecture et dont la somptuosité dépassait la polychromie orientale. Pas un mot sur ces dallages d'une géométrie savante, pas une allusion aux mosaïques, aux revêtements de marbre, aux bronzes et aux

fers forgés. Rien non plus sur le rôle de la sculpture dans l'art du bâtiment.

Vitruve se limita (à moins qu'une partie de son oeuvre ne soit perdue) à tracer le canevas des règles élémentaires de l'architecture. Son traité est plutôt un code, un manuel pratique, facile à manier, qui devait préciser dans la mémoire de ses contemporains ou de ses proches descendants, certaines lois, certaines règles d'application simple et directe. Dans ce sens il a pleinement réussi.

Il eut encore cette qualité précieuse de servir de guide à la Renaissance, parmi l'ordonnance des ruines et son système modulaire servit de clef pour déchiffrer l'eurythmie des temples.

C'est Vitruve en mains, que Palladio parcourut les ruines latines. Voici ce qu'il en dit:

«Une inclination naturelle me porta dès mon jeune âge à l'étude de l'architecture, et parceque les anciens Romains, autant en l'art de bâtir qu'en plusieurs autres choses, m'ont toujours paru supérieurs à tous ceux qui les ont suivis, je me proposai de prendre Vitruve pour maître et pour guide, étant le seul des anciens dont les écrits nous soient demeurés sur cette matière. Ensuite je me suis mis à la rechercher et à observer soigneusement les ruines de ces vieux édifices, qui subsistent encore, en dépit du temps et de la brutalité des Barbares; et, y remarquant tous les jours des beautés qui me semblaient mériter toute mon attention, je commencai à en faire ma principale étude».

Là où Palladio diffère profondément de celui qu'il se proposait de prendre comme modèle, c'est que ses ouvrages sont le résultat de son expérience personnelle, autant dans la partie consacrée à l'architecture antique, dont tous les exemples cités ont été relevés et étudiés par lui, que dans la partie consacrée à son oeuvre personnelle, où il expose aux lecteurs les problèmes qu'il eut à résoudre et la manière dont il s'y est pris.

Il se dégage des Quatre Livres de l'Architecture une intégrité et une modestie qui justifient l'impression de Goethe qui considérait Palladio comme le type achevé du grand homme. Et, là encore, Palladio diffère profondément de Vitruve: qu'il parle du temple de Castor et Pollux, ou de la Basilique de Vicence, bâtie par lui, c'est avec la même sérénité.

Il semble avoir été placé au-delà de la personnalité, au-delà des passions, suppléant au temps qu'il nous faut, pour être équitable par une infaillible lucidité.

Il porta dignement son nom et la déesse sous la protection de laquelle Gian-Giorgio Trissino l'avait mis, ne lui fût certes pas indifférente: car de tous les architectes de la Renaissance, il est le seul dont l'esprit fût vraiment athénien, et cela bien qu'Athènes et son art lui fussent à peu près inconnus.

Mais le miracle est le propre des génies.


BASILIQVE ·
DE · VICENCE
PAR A. PALLADIO
MOTIF · DE · CALAGE
MDXLIX

VENISE ET VICENCE

La province est toujours en retard sur la mode et les styles.

Or, Vicence était une ville de province des Etats de la République de Venise, qui retardait à son tour sur Florence et Rome.

La petite ville qui fût la patrie de Palladio, était encore, lors de la jeunesse du grand architecte, une ville gothique, une ville du Moyen Age où les formes vénitiennes avaient perdu de leur grâce, où les rues étroites et tristes ne pouvaient ménager aucun reflet à ces architectures conçues en fonction de l'eau, à ces façades qui se passent volontiers de suggérer le volume et la musique des masses, toutes occupées qu'elles sont à se dédoubler dans une symétrie inverse.

Venisè, avec son attitude de Narcisse, ne pouvait être un exemple pour ses vassales et elle ne suggéra rien que de mediocre à Vérone aussi bien qu'à Vicènce. Aussi ces deux villes trouvent-elles, indépendamment de Venise, des formules qui devaient dépasser leur suzeraine: Vérone au début de la Renaissance avec Fra

Giocondo et San Micheli, Vicence, à la fin de celle-ci, avec Andréa Palladio.

De la médiocrité, Vicence passa à la gloire sans transition, et cela uniquement grâce à Palladio. Jean-Georges Trissino eut, le premier, l'idée de substituer à l'architecture de Venise un art imbu des canons de Vitruve. Palladio réalisa intégralement ce programme. Car lorsqu'on se promène de nos jours à Vicence, la ville présente une si remarquable unité qu'on ne doute pas un instant qu'on soit en effet en face de l'oeuvre d'un seul et même homme: c'est ce qui fait son charme et sa grandeur.

Beauté pure de tout pittoresque, de toute hésitation, Vicence est l'image même de l'architecture. Toute sa grandeur s'y résume et pas plus l'esprit que l'oeil ne sauraient être distraits par quoi que ce soit d'autre que la gravité de ses palais et la magnificence de sa Basilique.

C'est l'oeuvre de Palladio.

Entre le dôme de Florence bâti par Brunelleschi (où le sens gothique de la construction à nervure cherche à résoudre le problème du Panthéon d'Agrippa) et le dôme de la Salute de Longhena, oeuvre d'une virtuosité sans lendemain, entre ces deux pôles de la Renaissance si dissemblables dans leur parenté, Palladio prend une place d'astre fixe, étranger et indifférent aux constellations.

Il ne semble pas qu'à Rome, Palladio se soit guère préoccupé de ses contemporains et rien ne nous indique qu'il ait connu Michel-Ange, pas plus que Vignole ou Della Porta.

A Venise, il ne se lia qu'avec Véronèse et son école, mais il resta étranger au grand public, dont l'idéal polychrome répugnait à l'aristocratie de son goût.

Palladio est tout en noblesse, ce qui n'est certainement pas le cas de Venise, avec ses pavoisements de marbre et son fard sur ses rides, féerique embarcadère pour un départ qui ne se fera plus.

Et ce n'est pas l'une des moindres ironies du sort que le plus grand architecte des Etats de Venise ait été aussi le plus opposé à son goût, le plus récalcitrant à ses principes, le plus méprisant pour son idéal.

L'église du «Redentore» avec son jeu de frontons entrecoupés, ses vastes emmarchements et sa statique grandeur, San Giorgio-Maggiore, cette sobre exaltation de la pierre, l'église des Zitelle, problème de géométrie dans l'espace gracieusement résolu, tous ces monuments sont contraires au gôut de la ville des Doges et semblent y régner comme une désapprobation. Car la Venise rêvée par Andréa Palladio devait être un univers de pierre et d'eau, farouche, silencieux et recueilli.

Mais, si grand que soit l'art, il ne peut contrarier le tempérament d'une race: à Venise, Palladio échoue.

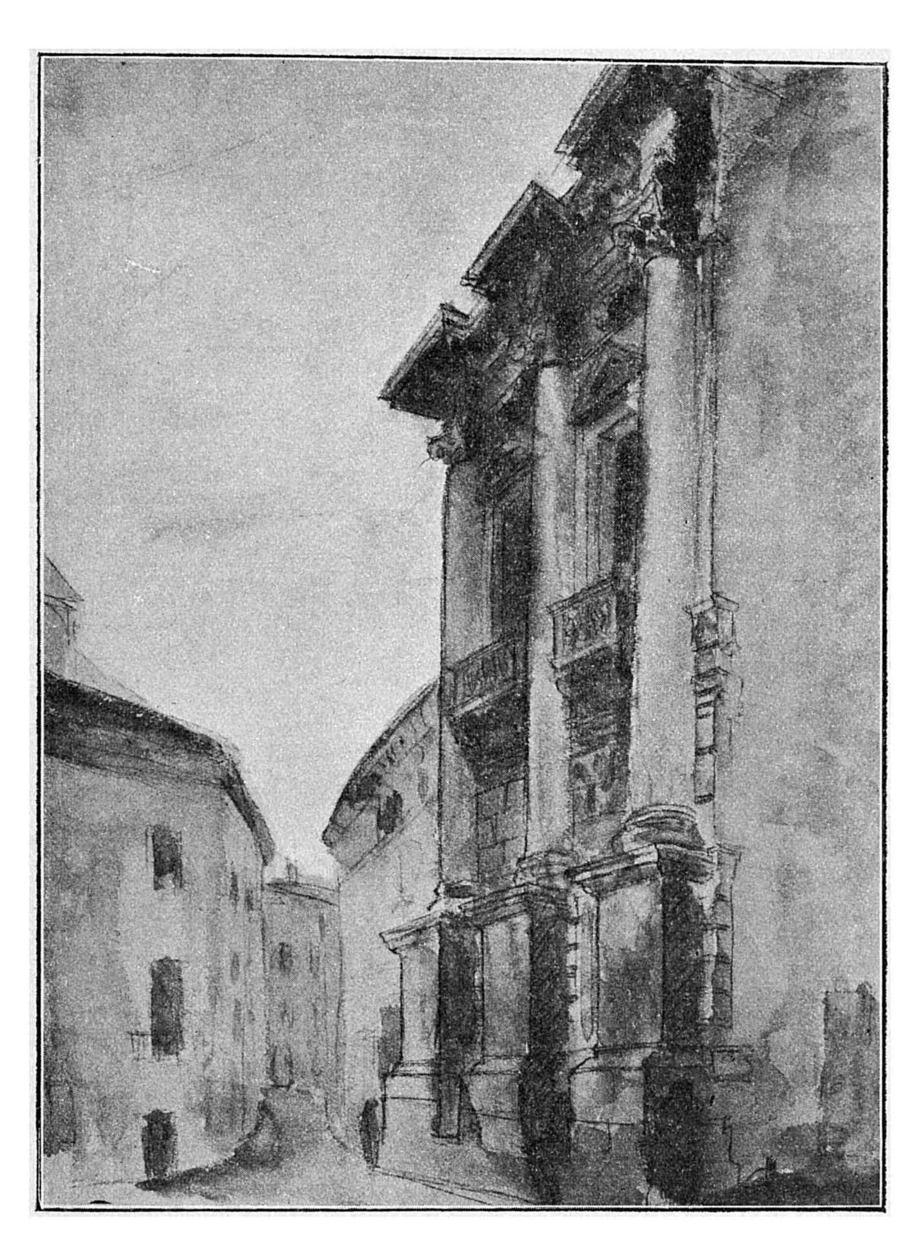
A Vicence au contraire, il arrive à un moment favorable pour mettre en pratique son expérience et son génie naturel. Il nous dit lui-même que les nobles seigneurs qui le chargèrent d'édifier leurs palais, ne le firent pas tant pour subvenir-

à leurs propres nécessités, que pour ajouter à la gloire de leur cité.

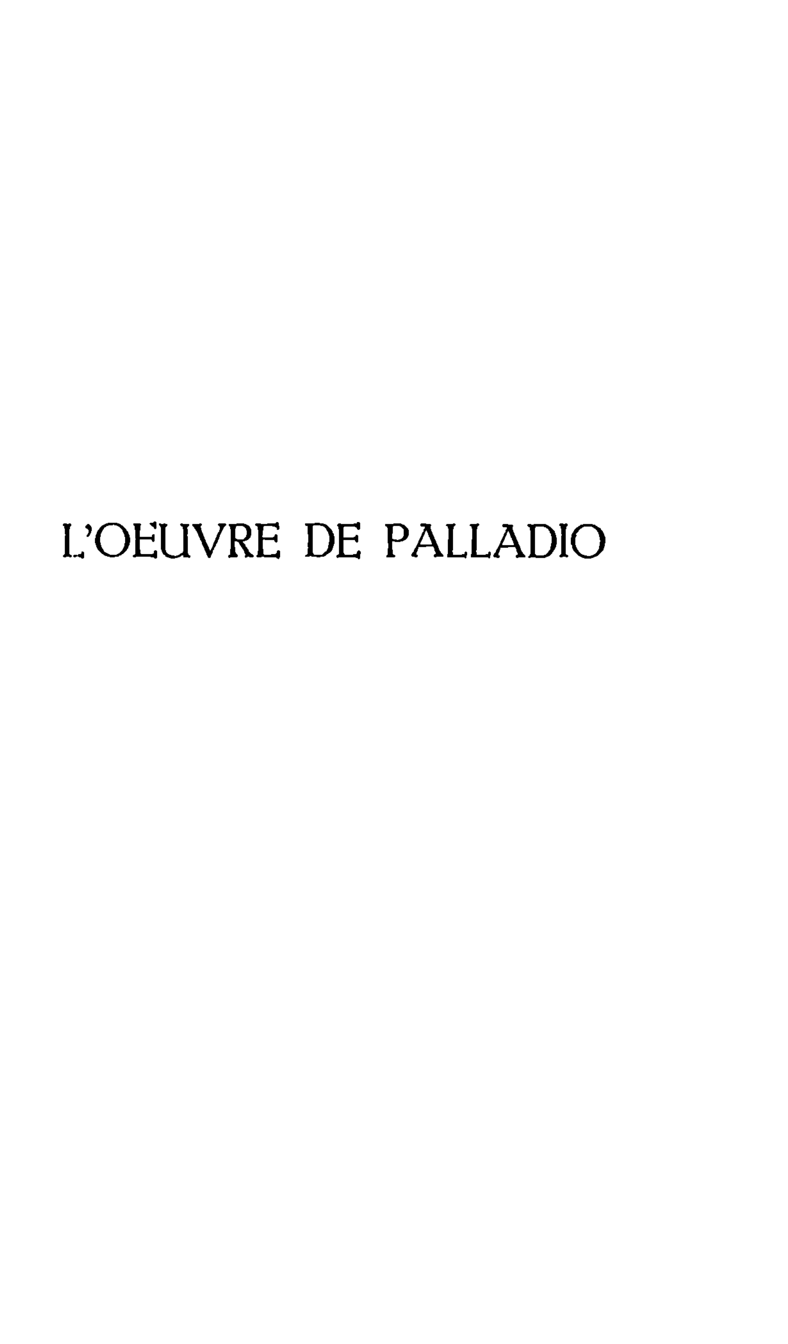
Il trouva donc à Vicence une atmosphère sans préjugés, une société impatiente de rivaliser avec les autres villes d'Italie et prête à mettre ses moyens à la disposition de celui qui saurait réaliser son idéal. Isolé lui-même, par son tempérament, d'une époque que domine Michel-Ange avec une architecture de géant, il trouve un milieu isolé à son tour et prêt à épouser son indépendance de vue.

Ayant essayé de situer Palladio par rapport à son temps et à son champ d'action, après avoir tâché de définir les éléments qui influencèrent sa formation, nous étudierons maintenant son oeuvre même.

Nous ne prendrons cependant pas les édifices dans l'ordre chronologique de leur construction, mais en les classant suivant les sujets, en commençant par Vicence, ses palais et sa basilique, pour continuer par Venise et ses églises, et finir enfin par le Vicentin et ses villas. Nous aurons pour guide ses Quatre Livres sur l'Architecture, qui sont comme les commentaires de ses victoires, comme des mémoires de sa prodigieuse carrière qui justifie le mot de Goethe: «Son oeuvre est sa vie».



Palais Porto Breganze dite la casa del diavolo a Vicence.



L'OEUVRE DE PALLADIO

VICENCE OU LES PALAIS

„La Noblesse a un air aise, simple, précis, naturel." *Vauvenargues.*

C'est l'unité qui fait la grandeur de Vicence. Issue de l'effort d'une génération, expression d'une brillante et brève époque, encadrée de médiocrité et de néant, n'ayant eu comme artisan de sa gloire qu'un seul architecte, Vicence surprend d'abord par son austérité. Ainsi l'a voulu le hasard, qui s'est plu à disposer les choses de telle sorte, que tout ce qui n'est pas essentiellement de l'architecture en fût exclus. Et aujourd'hui, où la vie y est semblable à celle de toute autre ville de province de l'Europe démocratisée, cette impression n'est que plus saisissante. Le paysage du Vicentin n'a aucune des qualités spécifiques du paysage italien. Située sur les rives banales d'une rivière qui serpente parmi l'ondulation monotone de collines très vertes, cette ville ne présente d'aucun point de belles échappées sur la campagne. Les rues y sont étroites et suivent très probablement le tracé d'une cité médiévale. Les places y sont rares et

petites, l'eau contourne la ville plutôt qu'elle ne la traverse.

Cette condensation du temps, que représente une vieille cité par la juxtaposition émouvante d'édifices bâtis à des époques différentes et trahissant ainsi des atmosphères historiques variées, cette superposition d'efforts de tant de générations succesives, cette persistance de la volonté à travers le temps, à travers l'histoire, concrétisée dans l'espace, cette continuité dans la persistance humaine de marcher vers une fin meilleure et idéale qui recule sans cesse jusqu'à se perdre souvent dans le néant de l'avenir, cette beauté qui se dégage des lieux où les hommes ont souffert, combattu, et rêvé, rien de tout cela nous ne le retrouverons à Vicence. On y voit l'architecture sans aucun des attributs qui en général l'accompagnent: l'histoire et le pittoresque. Encastrés dans les ruelles humides, étroites, tortueuses, entre des maisons plus récentes ou plus anciennes, peu importe, de superbes palais, qui feraient l'orgueil des plus fières capitales, achèvent de s'effriter dans leur misère. Le palais Thiene est une banque populaire, la Casa del Diavolo (ce chef-d'œuvre inachevé), est un bureau de poste, le palais de Marc-Antoine Trissino abrite je ne sais quelle administration. Et les matériaux n'ont pas su résister au temps, car les nobles seigneurs de Vicence et leur glorieux architecte eurent de grandes idées et des petits moyens. La Basilique ellemême qui pourtant devrait être éternelle, puisque c'est une des réussites de l'humanité, est ruinée

à bien des endroits et ses statues ont des corsets de fer comme les rachitiques.

Lorsqu'on réfléchit à l'essentiel de ces bâtisses ruinées, qu'elles possèdent comme le Palazzo Oracio-Porto, Thiene, Trissino, Dal Velo Doro, la Casa Bernardo Schio, un puissant et haut soubassement (marquant un rez-de-chaussée) sur lequel s'élève une ordonnance; qu'elles adoptent, comme les palais Chiericati, Porto Barbarano, Adriano Thiene, des ordres superposés (dont l'ordre inférieur est prespue égal au supérieur y compris son piédestal) ou, comme les palais du Capitaine, le palazzo Valmarana (où Palladio est peut-être influencé par Michel-Ange), le second Palazzo Porto, deux étages compris dans un grand ordre surmonté d'un attique, on est frappé d'une manière générale de la différence d'effet, et même d'échelle, qui existe entre les façades et les cours. Les façades, presque toujours, ont quelque chose de serré, de condensé, une sorte de puissance non développée, un surplus de vie par rapport aux formes, une concentration architecturale. Chaque façade de palais apparaît comme étant la synthèse de toute l'architecture d'une ville. Chaque motif de fenêtre, de porte, semble attendre un développement. Le mot «condensation revient à l'esprit. Souvent on ne sait à quelle échelle ces façades sont éxécutées. Excès de livresque. Art trop intellectuel... Dans ce cas précis. Mais dès qu'on franchit le porche, quelle amplitude! Le corps y est à l'aise. Noble harmonie des masses, voûtes aux arêtes aigües. L'étonnement grandit quand on arrive dans les

cours: grande sobriété, magnificence romaine, rien que des formes simplifiées et des ordres, rythme vigoureux ...volumes!

Mais la Basilique qui préside à tous ces palais les dépasse encore infiniment en beauté. Cet édifice qui remonte dans sa structure au Moyen-Age, a été remanié entièrement par Palladio. Seule la distance inégale et le nombre des travées étaient données, et il lui fallut toute son ingéniosité pour trouver une solution élégante et simple au problème qui lui avait été imposé. Palladio a écrit de ce monument dans le IV Livre ces quelques lignes:

«A mon avis, cette fabrique est comparable à celle des Anciens et digne d'être considérée comme une des plus grandes et des plus belles qui ait été faite depuis eux, tant pour la forme et la richesse des ornements, que pour la matière, qui est une pierre très dure dont les assises ont été jointes et posées avec tous les soins possibles». Il n'y a rien à changer au jugement que Palladio porta sur sa propre oeuvre. C'est le privilège des grands hommes de ne s'étonner point de leur grandeur.

M. Georges Gromort a fait une juste comparaison en écrivant au sujet de la Basilique de Vicence: «Ici comme au Parthénon, l'architecture se confond avec l'ordre». Et il eut raison de citer ce monument auquel s'attache l'idée de la perfection pour la Basilique de Vicence, car c'est bien de perfection qu'il s'agit. Il dit aussi que c'est le monument le plus romain qu'on ait

construit depuis l'antiquité. C'est possible, mais c'est aussi le plus original.

Et la Basilique de Vicence est la preuve que ce ne sont pas les éléments qui font l'originalité des oeuvres, mais bien leur rythme. La fameuse phrase de Novalis: «l'Architecture est de la musique solidifiée», prend tout son relief devant ce monument sublime.

La règle de l'ordre y est appliquée avec rigueur, mais aussi avec souplesse. Tout y est nécessaire et suffisant, et le moindre détail ornemental a sa justification dans l'ensemble. Les deux ordres qui se superposent sont presque égaux, (piédestal compris), laissant 1/41 de différence en plus pour l'ordre dorique inférieur. «La colonne a bien la force qui convient à une ordonnance destinée à en supporter une seconde, sa hauteur est un peu inférieure à 8 diamètres (7 diamètres 72) et sa diminution est de moins de 1/7. Le rapport d'échelle qui existe entre le grand ordre et celui qui reçoit la retombée des arcs est parfait.

La transition de l'ordre portant inférieur à l'ordre supérieur, l'étude serrée des moulures, des ornements, le couronnement de l'édifice par l'immense courbe du toit supporté par un attique troué de fenêtres cilculaires, l'emplacement des statues venant mettre une note vive et sinueuse au milieu de toute cette grandeur statique, l'incorporation de l'ancien campanile, le jeu de l'escalier rachetant la dénivélation: tout a été mis à profit d'une manière exceptionnelle.

Même une discrète polychromie dans le choix des matériaux n'a pas été omise.

Nous avons dit que c'était le monument le plus original construit depuis l'antiquité (au moins en Italie), et cela bien que Palladio fût convaincu, en le bâtissant, de reproduire une basilique romaine. Mais tandis que la nostalgie de l'antiquité est presque gênante dans certaines de ses façades de palais, ici Palladio la domine et, loin de sembler poursuivre un rêve chimérique, il est poussé par les pulsations de la vie... Il exprime son rythme. La Basilique de Vicence est certainement l'un des édifices qui fait sentir le plus la présence de la vie... qui agit sur les souvenirs comme un élément regénérateur, qui porte les pensées comme une grande mélodie.

La Basilique de Vicence a toute la plénitude de la réussite et de la perfection.

La nostalgie de l'antiquité qui est l'élément intellectuel gouvernant les idées de Palladio, est ici à son juste plan. La hantise de Rome a poussé parfois Palladio dans la même voie que celle où elle avait déjà poussé Mantegna, dans la voie d'un art trop livresque, trop archéologique. Le théâtre olympique de Vicence dessiné par Andréa Palladio, exécuté par Scamozzi, semble être l'oeuvre caractérisant le mieux cette tendance. Au sujet de la Basilique, ce reproche tombe.

«L'architecture se confond avec l'ordre».

Cette phrase pourrait résumer tout l'idéal de Palladio. Car pour lui l'ordre est un moyen de coordination, d'harmonisation, un filtre de l'es-

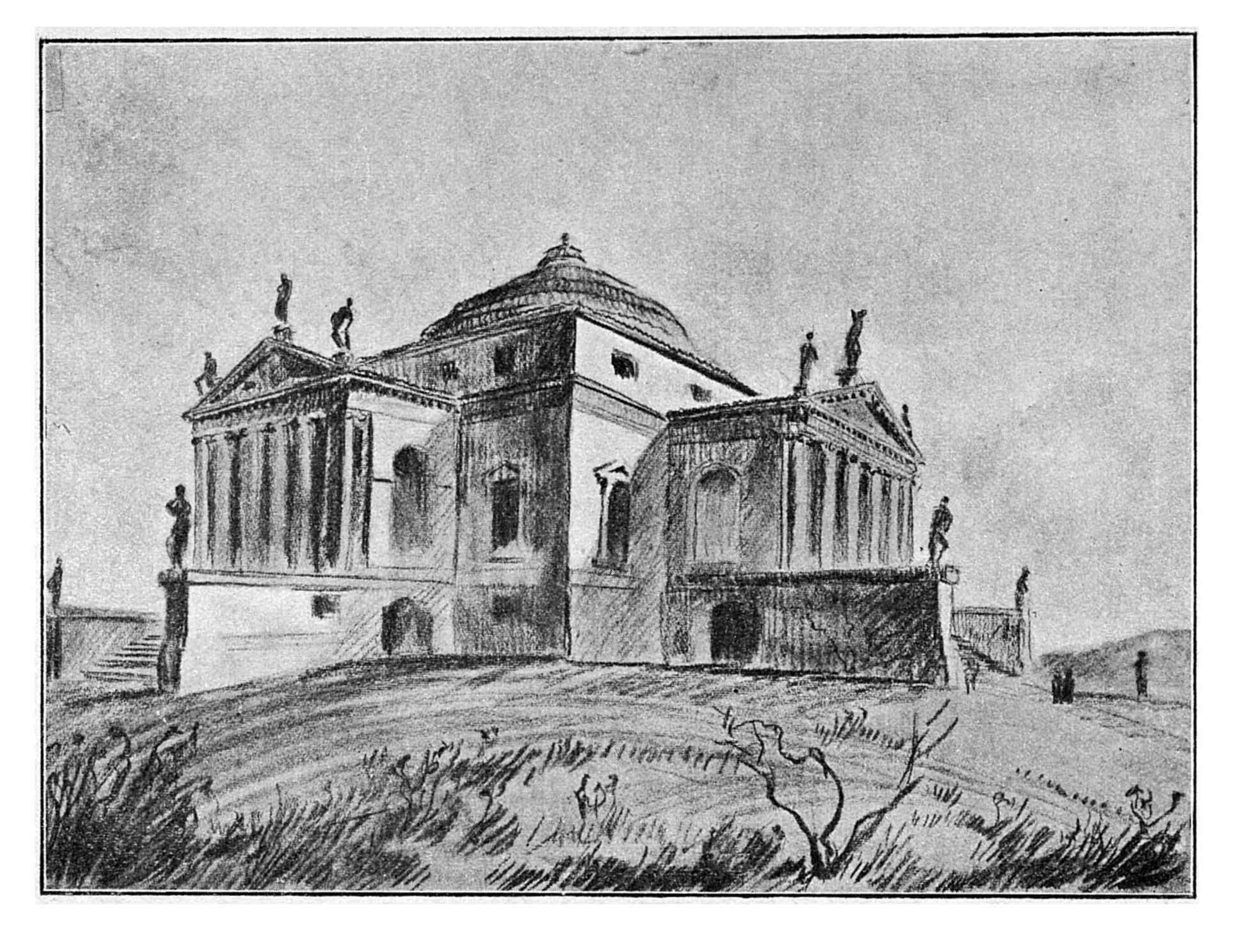
prit à travers l'absolue pureté, l'évidence même, la claire et indiscutable perfection peuvent seules passer. Discipline de l'esprit, maîtrise de la fantaisie, patience, voilà ce que semble enseigner cet édifice trop peu connu, d'une perfection hermétique qui se suffit entièrement à elle-même.

Palladio sait y maîtriser cette nostalgie de l'antiquité dont, nous venons de parler et il crée avec des formes antiques, un édifice éternellement moderne. Il n'a pas essayé de chercher des éléments neufs, mais il a employé, avec une extrême aisance, ce que la tradition lui avait légué, sentant bien qu'il y avait, dans les subtilités de moulures, autant que dans l'ordonnance de l'ensemble assez de jeu pour sa sensibilité, et de champ pour son audace.

Les ordres, pour lui, étaient une discipline: et c'est l'aisance dans cette discipline qui a été la force du plus grand architecte des temps modernes. Son esprit avait tellement besoin de discipline et d'ordre qu'il étudia l'art militaire des Anciens et illustra les Commentaires de César. Palladio avait senti tout ce que l'éducation militaire des Romains avait de grand et ce qu'elle pouvait ajouter de volonté à une éducation mâle et altière. Il avait certes souffert, autant et plus encore peut-être que Machiavel du dilettantisme moral de la Renaissance, qui s'était opposé à l'unité italienne et avait amené le triomphe de Charles — Quint. Cet amour de l'antiquité sous toutes ses formes peut être considéré chez lui comme une attitude morale de réaction. Et en cela son point de vue est

peut-être, plus touchant, plus dramatique et aussi plus humain. La hantise de Rome est chez lui religieuse. Toutes ses aspirations y trouvent un écho. Cette architecture des masses humaines que représente l'art militaire, cet ensemble complet d'une volonté collective, cette unique aspiration qu'est la victoire, cet effacement de l'individu dans un obscur sacrifice, voilà ce qui pouvait encore faire rêver et réfléchir une âme telle que celle de Palladio. N'est-ce pas composer avec le Destin que de préparer une bataille? Il n'y a certes pas plus de risques qu'à dresser un plan. Mais c'est encore en architecte qu'il étudia l'art militaire, car pour un esprit tel que le sien, tout effort d'organisation dans un sens quelconque contient une part d'harmonie dans la stricte proportion de sa réussite. Organiser veut dire harmoniser. Tout nous le prouve, l'effort instinctif de la nature et l'effort conscient des hommes.

Tandis que la plupart des maîtres de la Renaissance exerçaient à la fois plusiers arts, Palladio fut entièrement et uniquement architecte. De son métier il connaissait tous les détails, du maçon au sculpteur d'ornements. Mais son esprit, essentiellement discipliné, resta dans les cadres de son art. Aucun dilettantisme supérieur. De même Vicence sa ville... toute architecture...



La Villa Capra dite la Rotonde.

de voir comment, dans cette ville dont l'esthétique lui est si contraire, il les a malgré tout, définitivement, empreintes de sa personnalité. Car il est difficile aux voyageurs d'imaginer Venise privée de Saint Georges Majeur, de l'église du Rédempteur, et de celle des Zitelle. Ces trois édifices, d'une austérité presque froide, semblent être bâtis plutôt pour abriter des académies de penseurs que pour y voir se dérouler la pompe des offices catholiques.

Chez les anciens, le temple était, dans une certaine mesure, la représentation même de Dieu. Palladio garde entièrement cette conception, et il l'exprime clairement lorsqu'il marque sa prédilection pour la forme ronde: «Comme l'image de l'unité, de l'infini, de l'uniformité et de la justice de Dieu.»; ou bien quand il explique la forme de la croix en plan: «cette figure nous représentant le bois sur lequel le Mystère s'est accompli, a été adoptée dans presque tous les temples chrétiens et c'est ce qui m'a porté à bâtir l'église du grand Saint Georges à Venise, de cette forme».

Il recommande ensuite la couleur blanche pour l'intérieur de ces saints édifices, comme symbole de la pureté à laquelle doivent tendre les âmes en prière. De même il s'oppose à l'iconographie et conseille d'y mettre le moins de tableaux possible, les considérant comme des objets distrayants (ainsi que le trop grand nombre de statues).

On voit aisément que sa conception d'une maison de Dieu n'était pas seulement en désac-

VENISE OU LES EGLISES

En vérité, quand nous considérons cette admirable machine du monde, et les beautés dont elle est remplie, l'harmonie avec laquelle cette révolution continuelle des cieux et des saisons s'accorde à remplir les différents besoins et nécessités des hommes, cela doit nous engager à bâtir ces petits temples que nous consacrons à Dieu, à l'imitation de ce grand temple du monde qu'il fit par sa parole, en les ornant de tout notre pouvoir, et en donnant à toutes les parties qui les composent toute l'harmonie des proportions, toute la richesse des matériaux et toute la délicatesse de l'ouvrage qu'il est possible de donner, de sorte que les yeux de ceux qui les contemplent en restent satisfaits et que chaque partie réponde à l'usage auquel elle aura été destinée».

Ce qui précède est extrait de l'introduction du IVe Livre de Palladio, qui s'occupe exclusivement des temples. On ne peut avoir de l'église de Dieu une conception plus païenne! Palladio a du reste intégralement exprimé cette conception dans ses églises de Venise. Il est curieux

cord avec Venise, mais encore avec Rome et le thème catholique des pompes du culte. Car il est clair que le baroque fut, de tous les styles de la Renaissance, celui qui exprima le mieux les conceptions, les méthodes les aspirations du Saint Siège et du Sacré Collège.

Or, rien n'est plus opposé au Baroque que l'architecture Palladienne. On peut trouver entre les deux styles des similitudes de forme, mais non d'esprit. Aussi est-il difficile d'imaginer Palladio dressant un plan de la basilique de Saint-Pierre. Car ses églises sont vraiment et uniquement des temples, dans lesquels les statues d'apôtres, de saints, ou de martyrs expriment, théâtralement drapés, de bien vaines extases. C'est la Minerve casquée qui y règne, despotique et méprisante, non la Vierge consolatrice.

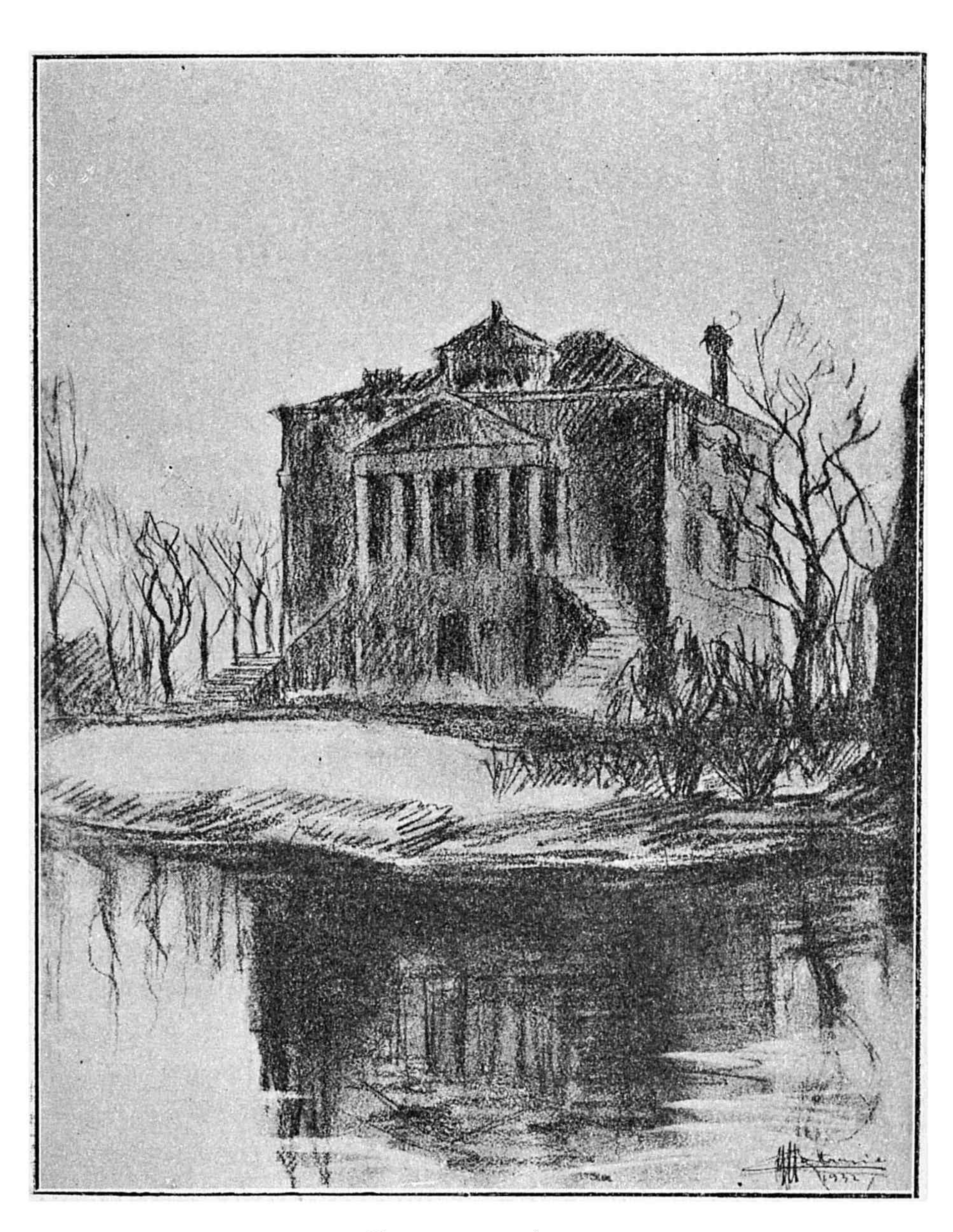
Palladio étudia les temples avec un soin particulier, car il y trouva la plus belle et la plus pure expression de l'Antiquité; mais, ce n'est que pour mieux bâtir la maison des hommes. Lui qui sut mettre tant de grâce dans ses villas et ses palais, devient froid, académique, austère et presque sec quand il s'agit de la demeure de Dieu. Ses églises sont d'une grandeur aride et tragique. Excluant à priori le mystère et la pénombre du mysticisme, ces édifices écartent de même par leur austérité, la pompe catholique, avec ses chants, ses orgues, ses ors et sa pourpre. La grandiloquence n'est pas leur fait.

Mais dans cette même introduction, au IVe Livre de l'Architecture, dont nous avons préci-

sément cité un si beau passage, nous trouvons encore une phrase qui pourrait être considérée comme la clef de l'enseignement de Palladio et peut-être le conseil initial que nous cherchons:

«Ne doutant nullement que ceux qui étudieront ce livre avec application et en considérant bien les dessins, ne parviennent à l'intelligence de plusieurs passages de Vitruve qui passent pour être très difficiles; ce qui les conduira immanquablement à la connaissance des formes les plus parfaites et des proportions les plus justes des temples, d'où s'en suivront plusieurs belles et nobles inventions, lesquelles, placées à propos et mises en usage selon les lieux, les pays et les climats, font voir jusqu'à quel point un habile architecte peut varier ses ornements, sans s'écarter des règles de son art et combien cette variété est agréable et surprenante».

Ce qu'il dit là c'est au sujet des temples et des églises; mais il appliqua surtout ces nobles principes à l'édification des diverses demeures que ses concitoyens l'avaient chargé de bâtir. Le temple et l'enseignement qu'il comporte devaient porter leurs fruits dans la réalisation de palais et de villas; ce sont parmi les oeuvres de cet ordre qu'il faut chercher ses entières réussites: nous touverons sur les marches de la Villa Capra, bien plus que devant l'altière façade de Saint Georges Majeur, exprimée avec une ardeur réelle la vraie religion de la Renaissance, celle de la liberté et du bonheur.



Villa Foscori a melcontenta.

LE VICENTIN OU LES VILLAS

Un édifice ne complète pas un paysage, car la nature ne se complète pas et le rôle de l'Art est tout autre; mais au contraire il doit subordonner cette nature aux fins qu'on s'était d'abord proposées.

Le Parthénon ne couronne pas l'Acropole, l'Acropole n'est qu'un socle qui s'identifie à son rôle et non une tête dont le diadème seul serait l'œuvre d'Anaxagore et de Phidias; le Mont Saint-Michel n'est qu'un soubassement portant sa cathédrale, la Seine qu'un prétexte à ce qu'elle reflète, et la colline sur laquelle se pose la Rotonda de Palladio se perdrait, privée de ce monument unique, dans la monotonie des coteaux vicentins, couverts de fermes, de vignobles et de vergers.

Les Paysages sublimes par eux-mêmes emprisonnent facilement l'architecture dans leur pittoresque: les paysages amenés à la beauté par le labeur humain sont d'une autre grandeur et l'Hellade toute radieuse qu'elle soit, baignée par ses ondes bleues sous son ciel transparent, privée de ses temples, ne ferait pas tant rêver les

hommes, car l'orgueil humain est avide de ses réussites dont il recherche partout les vestiges. Le reste n'est pour lui que reflets mouvants.

Les villas de Palladio, comme toutes les grandes architectures, dominent le paysage où elles se trouvent et en disposent. Il semblerait que les paysages rustiques aient toujours eu sur Palladio une grande influence. Il avait besoin de toute la douceur des collines de la Brenta et des vignobles du Vicentin, pour développer à l'aise ses thèmes favoris. Poète bucolique aimé des dieux champêtres, il exalta leur culte en bâtissant ces demeures, où se célèbre encore l'abondance des vignes et la richesse des vergers.

Autour des masses pures de ces constructions, les sites ont pris une nouvelle importance. Là où on aurait passé distraitement si ces édifices ne s'y trouvaient, l'oeil découvre tout d'un coup, comme par enchantement, un intérêt nouveau à la moindre modulation de terrain, à tel groupe d'arbres, au sillonnement d'un chemin, ou à quelqu 'autre particularité des lieux.

Les châteaux de la Loire et de la Brie, les cathédrales de France, les demeures normandes, les églises moldaves, les villas de Palladio, les bourgs du Rhin, les maisons espagnoles, chacun de ces groupes de monuments a mis, en évidence, a pour ainsi dire créé son paysage (ou tout au moins fixé son caractère, en le rendant plus vivant à notre imagination).

Car, dans le paysage, temple ou cathédrale, chapelle ou mausolée, châteaux ou fermes, villas ou maisons, l'édifice règne.

On ne peut parler des villas de Palladio sans être tenté de rappeler les lois fondamentales de la proportion et du volume et, plus que jamais, la mystérieuse et inexpliquée corrélation entre la musique et l'architecture, ces deux expressions de l'harmonie préétablie, immanente à la vie.

Chercher à définir leur équivalence spirituelle vient tout naturellement à l'esprit devant ces paisibles, nobles et vastes demeures, qui développent avec sûreté le thème de la raison et de la grâce.

Il est difficile de dissocier entièrement le sens de l'espace et du temps.

L'harmonie des volumes en architecture n'est peut-être que l'organisation judicieuse de l'espace par rapport à nos possibilités d'action: par le fait que la perception du volume implique la conscience du mouvement, que le mouvement implique le sens du temps, cette perception du volume tient aussi à celle du temps qui lui suggère son harmonie spécifique: la musique. Donc, quand le volume est architecture, il est dans une certaine mesure apparenté à la musique. En musique domine tantôt le thème, tantôt la composition; ainsi dans l'architecture; et dans les deux arts, il y a rythme; car la musique est de l'harmonie développée dans le temps, et l'architecture de l'harmonie développée dans l'espace.

Musique et architecture ne sont que deux modes de l'harmonie; et l'harmonie, à son tour, n'est qu'un état d'âme créé par l'aspect d'une chose organisée en fonction du rythme ou des

pulsations de la vie. Le rythme pourrait être appelé «proportion au second degré» ou proportion du mouvement.

La proportion est un rapport de grandeurs dans lequel intervient la dimension. De même que l'harmonie musicale est contenue entre le minimum qui tend vers le silence et un maximum qui tend vers le bruit; de même la proportion a des limites de petitesse et de grandeur au-delà desquelles elle n'est plus en rapport avec le corps humain et ses perceptions harmoniques.

Née du jeu des idées et de l'harmonie physique de ce corps humain, la proportion semble être l'une des expresions de l'indissolubilité de l'esprit et de la matière.

Bien des réféxions, qu'il n'y a pas lieu de développer ici, s'éveillent en nous devant les pensives maisons de Palladio.

La villa Palladienne la plus proche de Venise, celle que le voyageur rencontre la première après avoir quitté les lagunes, est la Villa Foscari à Malcontenta.

Régnant sur une grande désolation, en face de la rencontre de deux chemins, n'ayant que quelques arbres malingres pour compagnons et gardiens de sa solitude, travaillée par les vents de la mer qui effritent et rongent sa façade, ayant comme toile de fond l'horizon non-interrompu d'une plaine déchirée de marais, enfin seul élément vertical de ces anciennes plages désertées par la mer, cette simple maison cubique, précédée d'une loggia à colonnes et frontons avec ses grands escaliers aux balustrades renversées

et ses fenêtres béantes, produit sur le passant une impression immense, qu'elle sorte des brumes du matin ou qu'elle s'estompe dans le crépuscule.

Le travail du temps semble avoir abondé dans le sens de l'architecte: il a supprimé presque tous les ornements, mettant la brique à nu, simplifiant encore les profils, réduisant le monument rien qu'à un simple jeu de volumes, avec un canal désaffecté comme miroir de son austérité.

Devant cette demeure abandonnée [1]), on se prend à méditer avec ferveur sur les secrets d'une réussite obtenue avec tant d'aisance... comme toutes les victoires vraies.

C'est une maison bâtie pour les hommes, avec les éléments de l'architecture des dieux. Du reste, au sens antique du mot, un homme complet n'est-il pas un demi-dieu?

C'est le moment de nous permettre une digression qui peut-être eut été nécessaire tout à fait au début de ces pages, mais que nous avons toujours retardée jusqu'au moment où nous nous trouverions devant un exemple capable de confirmer notre argumentation.

On attribue volontiers au système modulaire une rigidité tyrannique presque étriquée, et que certains auteurs modernes ont accusée d'aller à l'encontre du principe organique de la vie, en se basant presque uniquement sur l'arbitraire.

---

[1]) Depuisque ces pages ont été écrites, La Villa Focsari a été achetée par un propriétaire qui l'a fort heureusement remise en état.

Cette opinion a trouvé créance largement pour qu'il ne nous semble pas inutile de mettre, autant que possible, les choses au point.

Vitruve dans l'Antiquité, Palladio et Vignole sous la Renaissance, sont ordinairement présentés comme les maîtres absolus du module, considéré comme la clef de toute proportion et le point de départ de toute étude. Autant dire que le volume ou la masse d'un bâtiment ne seraient fonctions que d'un module, que l'ordre règnerait despotiquement sur l'ordonnance de l'édifice, excluant ainsi tout diagramme savant, tout ésotérisme, de la conception d'une œuvre architecturale. On applique ce jugement sévère à toute l'architecture romaine, à une grande partie de la Renaissance, et en général, à toute l'architecture dite «classique». Débattre cette longue question, rouvrir cet interminable procès, ne saurait être évidemment notre but. Mait, à priori, nous croyons surtout qu'il y a malentendu.

Devant la façade si simple et si pure de la Malcontenta, ne pourràit-on pas se mettre d'accord? Ne pourrait-on pas croire sincèrement et sans arrière-pensée doctrinale, à ce que cette demeure semble nous enseigner?

Equilibre parfait entre le savoir et le sentiment.

La proportion est ici la seule mesure: le module ne saurait être qu'un attribut, qu'un élément de contrôle venant comme un ultime collaborateur de l'harmonie, lorsque la masse des volumes a été établie, l'espace limité, en un mot lorsque toutes choses auraient déjà été créées par le rythme individuel.

Chaque époque perçoit la tradition d'une autre manière, possède une autre science, rêve un autre idéal qu'elle place tantôt dans l'avenir, tantôt dans le passé : le mystère de la naissance d'une oeuvre d'art nous échappe toujours.

Vouloir enfermer l'architecture dans les limites d'une géométrie savante et symbolique, la réduire aux règles vitruviennes, ou la laisser entièrement dans le domaine de l'arbitraire et du sentiment, sont autant d'idées erronnées. Il est naturel que l'homme transmette aux choses qu'il crée les pulsations de la vie.

Dans le chaos où l'enseignement d'aujourd'hui nous jette, en nous obligeant à chercher une méthode par nous-mêmes, la Malcontenta pourrait tout au moins marquer une étape, puisqu'elle nous a conduits à cette double conclusion : équilibre entre le savoir et le sentiment d'abord, équilibre ensuite entre ces deux choses et l'action.

Avoir l'esprit intimidé par un système quelconque, plus ou moins créé par la critique moderne, nous conduit sur des chemins sans issue. Dans ses Quatre Livres de l'Architecture, Palladio émet des principes, dicte des règles, donne des conseils, explique ce que l'expérience lui a enseigné, mais il ne parle d'aucun système pour la simple raison qu'à l'époque de la Renaissance, la connaissance du passé gréco-latin d'une part, et le culte de l'esprit individuel de l'autre, donnaient à l'intelligence l'aisance et la sûreté suffisantes pour atteindre à l'harmonie.

Dans sa merveilleuse histoire des peintres italiens, Berenson dit ceci qui pourrait servir de

conclusion à notre argumentation: «Il y a pourtant mieux à faire que d'imiter l'antique, ou de lui demander un surcroît de noblesse et de goût; c'est de s'emparer du secret de son commerce avec la nature, et de recouvrer le principe de sa fécondité».

Or c'est justement pour essayer de recouvrer ce principe que nous méditons sur l'œuvre de Palladio, et si la Villa Malcontenta nous a tant retenus, c'est qu'il nous a semblé que ce principe de fécondité y était plus visible qu'ailleurs.

La Villa Rotonda qui amplifie le motif esquissé dans la Malcontenta, peut être considérée comme l'un des chefs-d'œuvres de l'architecture, l'un des points culminants auxquels le génie humain ait atteint.

Elle a cette rare particularité, parmi les œuvres architecturales, d'exprimer à la fois amplement un thème, tout en étant magistralement composée. Tandis que dans la Basilique, le thème domine sur la composition, et que tout au contraire dans la villa Malcontenta, la composition a le pas sur le thème, à la villa Capra l'un et l'autre se complètent et se marient entière ment.

C'est en contemplant la demeure du seigneur Paolo Almerico que l'esprit athénien de Palladio est le plus frappant. Les quatre façades de cette maison cubique ont chacune leur colonnade couronnée d'un fronton, semblables ainsi à quatre temples dédiés aux quatre points cardinaux. La Rotonde du milieu, n'est que la salle commune à quatre appartements indépendants, ayant d'ail-

leurs chacun leurs escaliers. Dans le soubassement, sont les cuisines et leurs services, au rez-de-chaussée les salons, à l'entresol les chambres des hôtes. Ces divisions sont nettement marquées en façade par des recoupements horizontaux.

Il n'y a donc dans toute cette œuvre aucune trace d'hésitation; le thème des quatre colonnades avec leur magnifique emmarchement, les recoupements horizontaux indiquant l'importance de chaque étage et la composition en croix, avec sa rotonde centrale, produisent un effet d'homogénéité absolue. Monumentale avec de petites dimensions, gracieuse et solennelle, grave et riante, elle harmonise les contraires dans un équilibre parfait.

La Rotonda est certainement l'œuvre la plus athénienne de la Renaissance. Dans un paysage bucolique, dans ce lieu que Palladio a rendu unique au monde, digne d'être un rendez-vous des dieux, le grand architecte Vicentin avait retrouvé cet état de grâce connu jadis par les artistes et les poètes de la Grèce.

Le thème et la composition de la Villa Capra se retrouvent encore dans l'édifice central de la vaste composition projetée pour la Villa Trissino à Melodo.

Mais tandis que la Rotonda comme une lampe suspendue à la voûte du ciel, n'a aucune orientation absolue à Melodo, malgré les quatre loggias en forme de temple qui répètent assez fidèlement le plan précédent, des escaliers latéraux aboutissent à de vastes colonnades pour lesquelles l'une des loggias constitue le motif central, colonnade en hémicycle sur la première

terrasse inférieure, colonnade qui se développe vers le paysage comme des bras accueillants et protecteurs prêts à se tendre vers l'hôte qui viendrait. Ce projet comme tant d'autres, n'a été que partiellement exécuté et ce n'est que par les dessins que l'on peut en admirer l'ensemble.

A Fratta Polesine, à la Villa Badoer, le thème des colonnades en hémicycle est repris à une plus petite échelle et d'une manière beaucoup plus intime. Cette villa a l'avantage d'avoir été entièrement exécutée du vivant de son auteur. Le plan de la villa proprement dit est plus modeste, n'ayant que deux loggias dans l'axe. Il est certain que cette idée de colonnades précédant en partie des communs, ou magasins pour les travaux des champs et de jardinage, ou formant un promenoir ombragé, a été inspirée par le plan des maisons de campagne antique, qui possédaient souvent des cours et jardins entourés, sur trois ou quatre côtés, par des galeries d'arcades ou d'entrecolonnements. Les villas de Rome et de ses environs ont dû produire un grand effet sur Palladio, mais tandis que ces compositions sont toutes, ou presque toutes, prévues pour le décor et le faste de la vie aristocratique et parfois théatrale, les villas du Vicentin, situées dans des paysages bien plus paisibles, ont un caractère champêtre et naturel. Ce sont des demeures, celles de Rome des décors. Mais dans les temps modernes, jamais un sujet si simple n'a été traité avec tant d'ampleur et de majesté.

Les trois villas citées par nous sont de la même famille, procédent d'une même idée géné-

ratrice, emploient plus ou moins le même jeu de volumes, ainsi que le thème partiellement ou entièrement dévoleppé.

Elles entrent d'après le judicieux classement de Loukomsky[1]) dans la catégorie «Villas Temples». D' après cet auteur, il y aurait trois familles distinctes de villas qui correspondraient à trois périodes de la vie d'Andréa Palladio.

1. *Les villas Châtaux* (époque antérieure au voyage à Rome), nettement influencées par un type de gentilhommières préexistant dans le Vicentin, robustes avec les mêmes trois arcades flanquées de tours, motif typique d'une belle simplicité. A cette famille appartiennent les villas Cricoli, Finale, Bertesina, Poiana Maggiore, Montechio, Precalcino.

2. *Les villas Temples,* exécutées aprés le séjour de Palladio à Rome, dont nous avons cité trois exemple précédemment et qui, sont d'après nous les plus parfaites, correspondant entièrement à leur programme, s'harmonisant et s'appropriant au paysage, résolvant d'une manière neuve le thème ancien — et l'on pourrait dire éternel — employant avec jeunesse et vigueur, des élements traditionnels. De cette famille font partie les villas Capra, Foscari, Cormano, Emo, Barbaro, Mase, Quinto, Frate — Quinto, Lone, Santa — Sophia.

3. Enfin les *villas Palais,* plus palais évidemmant que villas, d'une richesse souvent excessive, avec deux étages de colonnades. Elles semblent annoncer le crépuscule du génie palladien.

1) Villa des Doges de Venise, Lukomsky Morancé, éditeur.

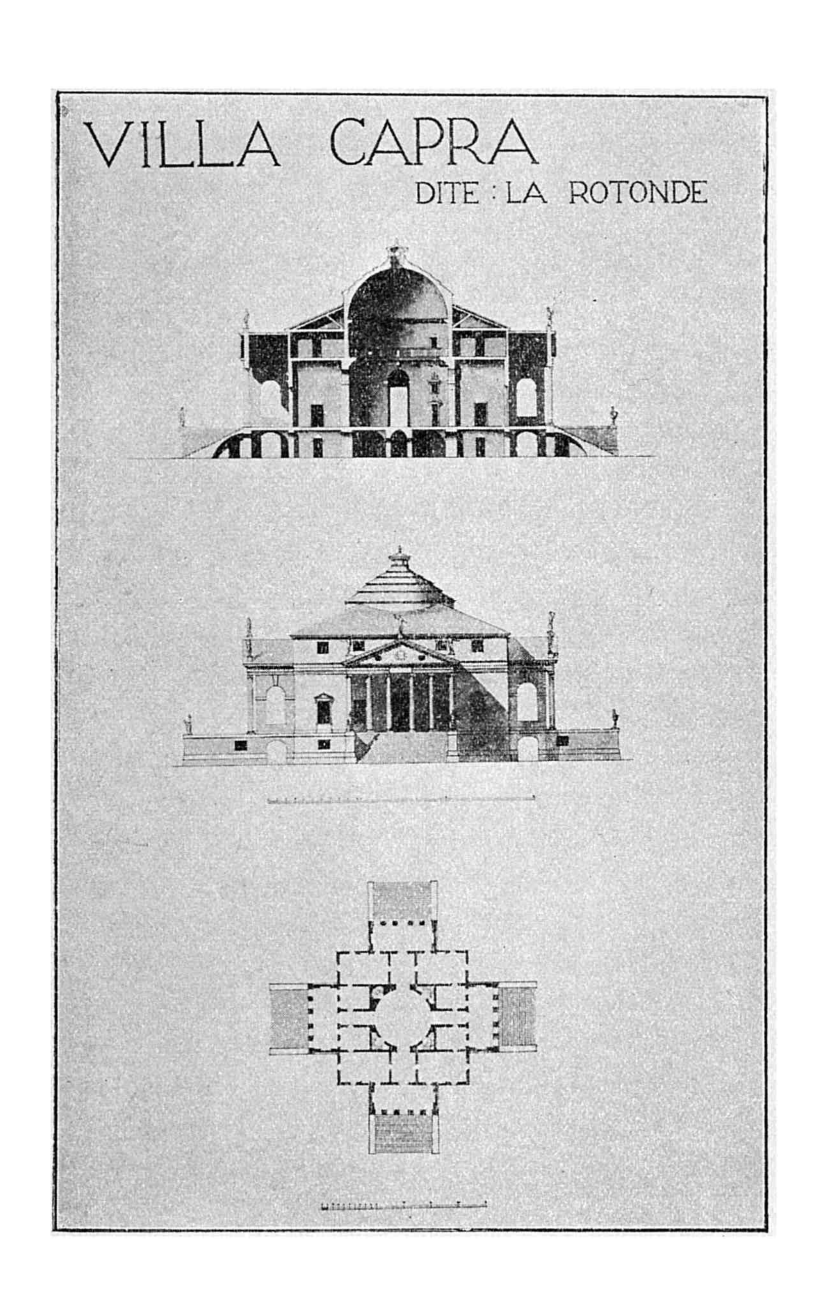
On pourrait leur faire ce même reproche déjà fait aux palais de Vicence: de tendre vers un art trop intellectuel, avec le sentiment trop arbitraire, trop forcé, trop artificiel, on pourrait presque dire trop archéologique de la note romaine. De ce groupe font partie les villas de Piombino, Dese, Montagna, et Algarana.

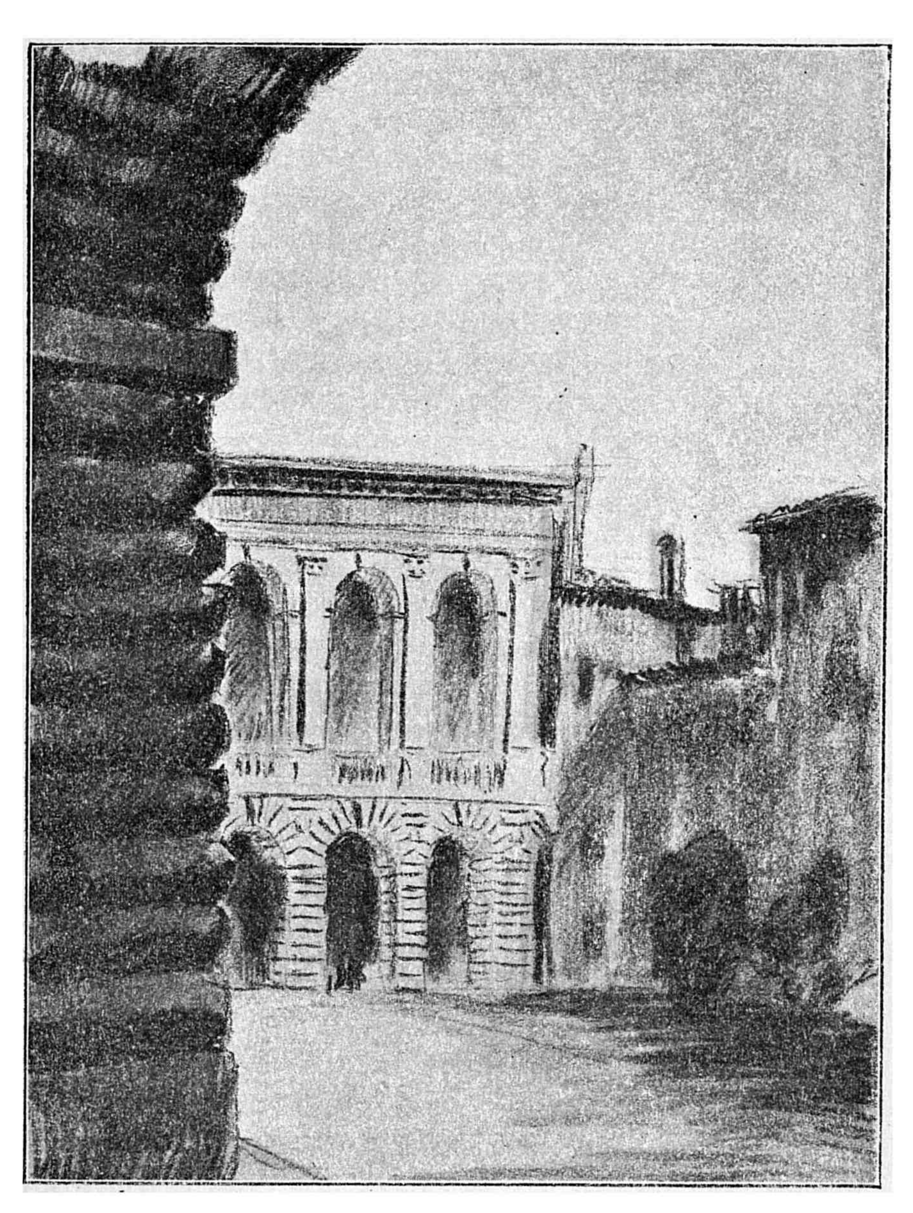
Dans toutes ses oeuvres, Palladio a été merveilleusement secondé par Veronese et son Ecole, ainsi que par le sculpteur Vittorio.

Vittorio resta confondu dans l'immense armée de bons artistes qui atteignirent au grand art sans atteindre pour cela à la gloire. Les statues et les ornements (du moins ce que l'on peut identifier de son oeuvre) paraissent s'incorporer entièrement à l'architecture qu'elles enrichissent. Discrétion des attitudes, plénitude des formes, sont ses qualités maîtresses.

Véronèse, tout au contraire, remplit son temps d'une renommée bien plus grande encore que celle de Palladio.

Quel fut le terrain de leur entente, sur quoi se fonda leur amitié? La chatoyante fantaisie du Véronèse, dans quelle mesure s'accorda-t-elle avec la pureté athénienne de l'architecte vicentin? Il est à remarquer, tout d'abord, que la générosité de certains esprits aime à puiser ailleurs ce qu'elle ne trouve pas dans ses propres moyens, et que l'opulence d'un Véronèse devait exciter l'admiration de Palladio: les extrêmes se complètent souvent. Mais il est plus probable que c'est en se plaçant au point de vue de l'architecte que Palladio apprécia Véronèse. C'est le


VILLA CAPRA
DITE : LA ROTONDE



Cour du Palais Thiene à Vicence.

faiseur de fresques, c'est le grand décorateur capable de peupler une coupole de divinités tumultueuses, ou un mur de personnages mythologiques se détachant sur des ciels profonds, que Palladio devait estimer avant tout... L'altière sobriété des intérieurs palladiens prête un cadre inespéré à la grande peinture.

Véronèse semble du reste avoir ressenti la noblesse de ce cadre et son art y apparaît plus contenu et plus sobre qu'à Venise. Mais cette influence devait s'exercer plus loin, car chaque fois que ce peintre situe des architectures dans ses tableaux ou dans ses fresques, on sent très nettement qu'elles ont été composées suivant les conseils puisés dans les *Quatre Livres*.

Certes Palladio et Véronèse ne sont pas de la même lignée. Si l'on cherche une épuivalence spirituelle du grand architecte dans la peinture italienne, on serait plutôt tenté de le rapprocher de Mantegna, qui eut une idée assez semblable et fut hanté par la grandeur romaine plus encore que le maître vicentin. Ce que Palladio et Véronèse eut de commun, malgré l'esprit athénien de l'un et le tempérament baroque de l'autre, c'est la noblesse, l'amplitude et la majesté de leurs conceptions. Le niveau élevé sur lequel ils se tenaient l'un et l'autre était une raison suffisante pour leur collaboration. Les couleurs fortes et vives ce composent toujours, les discordances naissent dans les nuances. Il en est de même des tempéraments.

PALLADIO ET NOUS

La Renaissance plonge profondément ses racines dans le tuf du Moyen-Age «énorme et délicat» (Verlaine). Le miracle de cette époque de liberté, de révolte individuelle et d'émancipation morale, s'était patiemment préparé dans l'ombre des cloîtres et dans la ferveur monacale. Sur la pelouse de Pise, on pourrait vraiment se demander si l'église, le baptistère, la tour et le Camposanto, marquent la fin du Moyen-Age ou déjà l'aube de la Renaissance. Dans ce lieu unique au monde, où le temps paraît avoir suspendu son vol au point de supprimer les siècles qui nous séparent de la construction de ces monuments (avec cette tour penchée, qui semble trahir la fatigue de la terre d'avoir tant porté ces fières bâtisses) on subit un charme incompréhensible dont la particularité est peut-être de sentir déjà, en puissance, toutes les qualités étonnantcs qui devaient éclore plus tard sur la terre italienne.

Lorsque l'étude des lettres classiques eut rompu les digues de la vie monacale, émancipant l'individu en lui faisant comprendre «que l'univers

était son propre bonheur» [1]), tout fut prétexte à bien dire et à bien faire.

Si nous pouvions sincèrement ignorer le passé et toute l'histoire du monde, nous chercherions peut-être à recommencer autre chose; mais cette supposition est absurde, car le passé est dans nos os, dans nos moëlles, nous en sommes pétris, c'est notre essence même. Comment pourrions-nous jamais l'oublier? En Italie, où les débris antiques avaient victorieusement surmonté leur misère et leur dégradation, l'esprit des gens mûris aux lettres classiques devait tout naturellement être porté à demander aux vestiges de l'Empire Romain la mesure de la beauté. Mais ils le firent toujours avec une grande aisance et une complète liberté. Car la Renaissance est un symbole et non un style; et dans la Renaissance prise come époque, il y a mille Renaissances, qui sont autant de styles. Chaque état, chaque ville, avait greffé sur son évolution propre son amour de l'Antiquité; par ce fait, il y a plus d'unité dans l'esprit que dans les formes, dans les préoccupations que dans les résultats, dans les tendances que dans l'expression.

De tont temps, des érudits avaient étudié et annoté l'Antiquité; en cela la Renaissance n'innovait pas. C'est le fait d'avoir rendu à l'homme sa liberté de pensée d'avoir ramené son attention sur lui et sur la nature, d'avoir, en un mot, mis le bonheur au premier plan de ses préoccupations, c'est cela qui était la vraie tendance et la grande

---

1) Berenson, Les peintres Italiens de la Renaissance. P. Schiffrin. Editions de la Pléiade 1926.

victoire de cette époque, justifiant amplement ainsi son appellation de «Renaissance».

Mais parmi ses oeuvres innombrables, qui ont chacune leur charme particulier et leur beauté réelle, notre attention s'attache de préférence à celles qui synthétisent nos aspirations, en préparant l'avenir.

Paladio et sa ville nous ont paru constituer le chaînon le plus solide par lequel cette fabuleuse époque se rattache aux temps qui ont suivi. Car, si en architecture, le charme, le pittoresque et le particulier tendent à captiver le voyageur, ce sont les lois essentielles et durables qui avant tout doivent retenir l'attention de l'architecte. Ce n'est ni la préoccupation de l'histoire ni celle de la critique, mais bien tous nos doutes, toutes nos inquiétudes présentes, qui nous ont guidés vers Palladio. De toute la Renaissance, Palladio semblait être celui qui répondait le plus précisément à certaines questions posées par notre conscience, au sujet de la transition dans les lois de l'architecture. C'est une leçon de mesure et de mise au point que nous lui avons demandée.

Lorsqu'on sort de Vicence, en prenant le chemin qui mène à Ferrare (cette guerrière rouge), et qu'après avoir laissé à sa droite, la loggia Valmarana, qui trempe son soubassement dans les eaux fétides du Baquilon, où des cygnes crasseux essaient de donner quelque contenance aux rives d'un médiocre jardin public, on arrive, après avoir marché quelque temps, devant ce petit arc de triomphe au-dessus duquel le lion ailé de Venise perpétue le souvenir de

son illustre domination. De ce gracieux monument par un chemin creux en escalier, qui ne cessera qu'une fois la colline de la villa Valmarana escaladée. Avant de précipiter ses pas dans la descente de ce chemin, de plus en plus resserrée entre de hauts murs bordant des parcs ou des jardins, on voit, en se retournant, tout Vicence, groupée autour de sa Basilique avec ses mille toits de tuiles pâles. En continuant, à peine les grilles de la Villa Valmarana dépassées, on découvre, entre les branches des arbres, la Rotonda sur sa colline de vignobles.

Une pente douce, dallée de pierres, nous y conduit, pente taillée dans la colline, contrebutée par deux murs qui limitent l'attention.A mesure que le promeneur approche, il est saisi par une émotion semblabe à celle qui lui serra le coeur dans l'atmosphère surnaturelle de Pise.

Est-ce un pur hasard? Aucune similitude de formes... aucun élément semblable... mais peut-être cette même sensation de durable, cette illusion de l'éternel... cet avenir en puissance... ce don prophétique.

Ces quatre colonnades ceintes chacune d'un fronton, avec leurs superbes emmarchements, sont tout naturellement pour l'esprit le symbole de l'influence palladienne, qui semble, de cette terrasse, avoir pris son vol vers les quatre coins du monde, indiqués par ces quatre visages de temple.

La grande architecture classique française, les édifices de Saint Pétersbourg et de Prague, de Cracovie et d'Allemagne, le style Jones, Varbrugh,

Adams, en Angleterre, l'architecture américaine, l'époque de Marie-Thérèse en Autriche, procèdent dans une grande mesure de Palladio.

Et de même qu'on sent, à Pise, déjà contenue toute la Renaissance, on devine sur la terrasse de la Rotonda, ces XVII-e et XVIII-e siècles qui devaient rendre, tout au moins en apparence, une certaine unité à l'Europe, pâle reflet d'une autre unité que Rome avait établie par son gigantesque labeur.

Les Quatre Livres de l'Architecture, ainsi que les œuvres construites de Palladio devaient profondément influencer l'Europe et le monde, car ils présentaient, de la Renaissance, une synthèse purifiée dont on pouvait dégager facilement des lois générales, directement applicables aux préoccupations du temps. Si Venise, Vérone, Florence et Sienne eurent une influence prépondérante sur la peinture, c'est indiscutablement Rome et Vicence qui devaient donner le ton à l'architecture; et de la Rome renaissante, c'est l'époque dite «Baroque», qui devait le plus influencer les architectures étrangères. Cela n'a du reste rien de bien étonnant. Si Palladio représente, avec Bramante et Vignole, mais d'une manière plus athénienne que ces derniers, l'esprit classique, le «Baroque» a toujours eu le sens de l'échelle et de la grandeur romaine que, Michel-Ange avait senti et transmis à tous ses successeurs. Son influence fut incroyable, car grâce surtout à sa faculté d'adaptation à tous les pays, le Baroque put vite prendre racine hors de l'Italie, et trouver, dans chaque région,

une expression particulière et locale. La générosité et la vigueur de ce style devaient souvent compléter l'influence palladienne.

Il y a bien dans certains détails de Palladio des éléments qui ressemblent au Baroque, mais c'est toujours exceptionnellement et sans jamais influencer l'ensemble,

Nous avons dit précédemment qu'un des éléments essentiels de la réussite italienne à l'époque de la Renaissance est ce parfait équilibre entre le savoir et le sentiment. Cet équilibre ne paraît plus aussi stable en ce qui concerne l'architecture baroque. Des préoccupations de géométrie, des subtilités de modénature, des tricheries de perspectives, des trompe-l'œil font pencher la balance du côté de la science, et cela au détriment du goût. Il est vrai que ces défauts sont souvent corrigés par un sens décoratif inouï, faisant preuve d'une incontestable fantaisie. Entre le Baroque et le style Palladien, il y a une différence de conception et non d'éléments: Palladio incarne l'équilibre athénien évident et serein... tandis qu'on sent dans le Baroque tous les frémissements des sciences à venir.

Mais il est convenu de classer le «Baroque» parmi les décadences, et il semble avoir été admis à priori, sous l'épithète de style «Jésuite», de «Rococo», d'autres qualificatifs chargés d'allusions désobligeantes, d'accabler cette tardive Renaissance de toutes les tares d'une fin basse et relâchée.

A notre sens, la Renaissance est morte en beauté, d'une manière aussi spontanée et brus-

que qu'elle était née. Il y a eu certainement des erreurs de goût regrettables, dans la préoccupation, souvent forcenée, d'un Borromini voulant géométriser à outrance, transformant ses édifices en des tours de force d'ingéniosité stéréotomiques, de subtilités de modénature et de complications mathématiques... A toutes les époques de la Renaissance, il y a eu des erreurs commises; mais il y a certaines périodes que l'esprit critique n'ose attaquer, tandis que d'après un accord tacite on lâche les meutes de l'ironie sur les styles de certaines époques que l'académisme n'a pas encore couverts de son autorité.

L'opinion commune n'a du reste pas été toujours aussi sévèrement injuste pour l'épopue de la fontaine de Trevi, de la Piazza del Popolo, de la Place de Saint-Pierre, de Sainte-Marie Majeure, de St Marie des Quatre-Fontaines et de cent autres chefs-d'œuvres impérissables exprimés dans ces merveilleuses gravures du Piranese, ce grand visionnaire qui semble résumer à lui tout seul l'âme du Baroque. On y a largement puisé des modèles et des conseils, sans jamais arriver, de loin, à égaler son charme. Et c'est bien là une preuve de la vigueur de cette Renaissance tardive (comme l'appellent, à juste titre, les critiques allemands «Späte Renaissance»), que d'avoir vu se développer consécutivement ces deux formules opposées: celle de Palladio et celle du Baroque romain; la première ayant malgré ses sources et ses éléments uniquement romains, une mise au point, une mesure et une sérénité

athéniennes, l'autre ayant toute la fougue, toute la puissance, toute la somptuosité de la Rome Impériale hallucinée par l'empire d'Alexandre.

Et c'est cela que l'on appelle une décadence: l'époque de Palladio d'bord, celle de Borromini, Maderna, d'Acortona, et du Piranèse, ensuite. Il est tout naturel que les architectes de l'Europe des XVII e et XVIII e siècles, soient allés aux sources les plus généreuses, oscillant suivant leur tempérament entre l'abondance romaine et la subtilité athénienne, laissant délibérément de côté, malgré leur indiscutable beauté, les expressions trop régionalistes.

Il y a eu certainement dans ce temps-là une architecture européenne classique, comme il y avait eu, quelques siècles avant, une architecture européenne gothique, dont le centre de gravité avait été l'Ile-de-France; et cette architecture a continué jusqu'à nos jours: la plupart des grandes villes le prouvent.

l'Italie n'est pas arrivée à réaliser son unité politique, tandis qu'elle établissait avec fermeté son homogénéité et son harmonie intellectuelle lors de la Renaissance. L'Europe toute entière a procédé de même. Car laissant de côté certaines vanités nationales, il faut bien reconnaître qu'il y a eu un art européen gothique et classique, tandis que l'unité politique de l'Europe semblait, et semble encore, aussi problématique que l'unité italienne à l'époque de Machiavel.

Ce qui nous intéresse particulièrement, et ce qui est, somme toute, le but et la raison d'être de cet essai, c'est de savoir ce qui peut subsis-

ter de l'esprit classique transmis par la Renaissance et si parfaitement exprimé par Andréa Palladio.

Considérant les grandes réussites de l'art comme des biens acquis, une fois pour toutes, à l'humanité, et qu'il est puéril de remettre en question, Palladio admettait les canons et les éléments antiques (comme un musicien accepte les notes, les gammes et le contre-point), sentant que son imagination pouvait trouver une carrière assez belle dans la conception des plans et des masses, aussi bien que dans la sensibilité des profils. De là sa grande aisance et son admirable liberté d'esprit.

Dans les *Quatre Livres de l'Architecture* que Palladio rédigea, tous les problèmes traités par lui sont, certes, loin d'être d'actualité. Mais il se dégage, de cette vieille bible des artisans du XVIIe et XVIIIe siècle, un esprit de liberté et d'aisance, l' expression d'une intelligence dégagée presque toujours de tout encombrement intellectuel, qui est la matière la plus consistante de son enseignement.

Pas plus que le mot «Renaissance», le mot «classique» ne représente un style: la Renaissance a été classique non point tant parcequ'elle applique certaines lois de l'architecture antique. que par l'esprit de liberté et d'individualité qu'elle y a mis.

Et voici que nous revenons encore sur une idée qui nous paraît fondamentale.... celle de la continuité et de la persistance de l'effort humain dans une direction déterminée, persis-

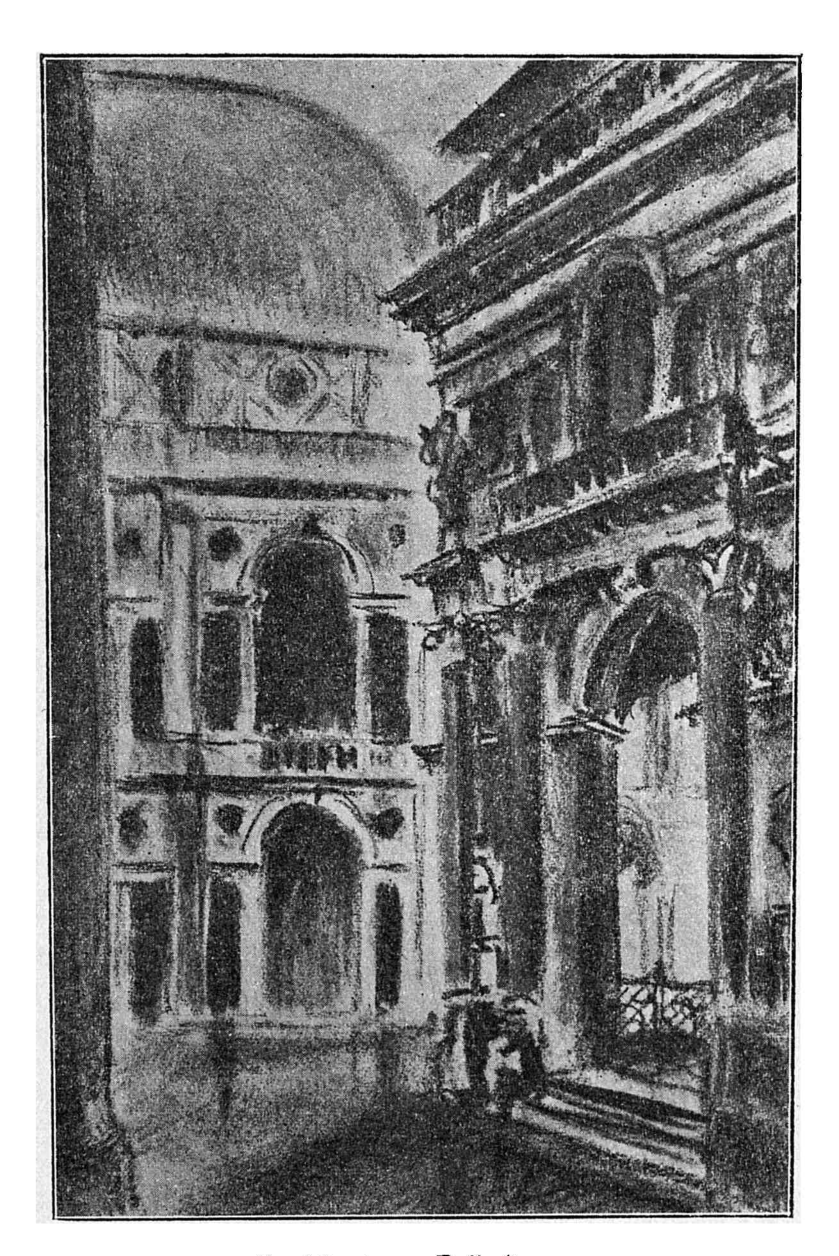
tance qui conduit à l'harmonie. Le mot «style» que l'on emploie tant en se gardant de le définir, encombre la plupart des argumentations. De nos jours, ce mot s'applique à un bon nombre d'œuvres qui en manquent totalemant. Le style n'est autre chose que l'expression de l'état d'esprit d'une certaine époque, se traduisant par un nombre limité d'éléments. C'est du moins le sens donné habituellement à ce mot. Nous le trouvons quant à nous, encombrant, car il tend à subdiviser à l'infini l'histoire de l'Art.

Or, n'est-ce pas la courbe ascendante ou déclinante de l'effort fourni, comme du succès, qu'il importe surtout d'établir? Dans les innombrables styles de la Renaissance, n'est-ce pas l'idée dominante qui intéresse surtout? La compréhension de l'Art, pour être féconde, doit s'épurer de toute préoccupation d'archéologue ou de collectionneur.

Dans un temps où la liberté individuelle semble sérieusement menacée, l'étude de le Renaissance et son expression individualiste, avec sa préoccupation de la joie importe plus que des nuances dans les styles. Cette floraison de l'esprit latin, cette réussite posthume d'Athènes et de Rome, ont un sens profond que Palladio semble admirablement résumer, nous facilitant ainsi sa compréhension.

Sous la poussée des matériaux nouveaux et des conditions sociales inconnues jusqu'ici, peu de formes anciennes survivront, si même il en subsiste aucune. Mais ce ne sont ni les formes ni les styles qui doivent capter notre attention:

ce qu'il faut, c'est dégager l'esprit, la méthode et la discipline qui les ont fait naître! Ce n'est qu'à partir de ce moment que l'étude du passé sera féconde! lorsque les préoccupations de style auront été repoussées à leur juste plan, et que l'attention sera libre de se reporter sur les grandes et nobles causes qui ont agi sur la conscience de ceux qui nous ont précédés!



Architectures Palladiennes.

CONCLUSION

Dans un temps où tout est instable, où rien n'est aisément défini, dans un temps tiraillé et meurtri par des changements d'une portée incalculable, peut-être Palladio serait-il encore capable de nous enseigner la sagesse. Elle consisterait à considérer l'esprit classique comme un état de modération et d'équilibre qui demeure fonction de l'échelle humaine, et qui permet une aisance réelle tant dans les innovations mêmes que dans le respect des anciennes lois. Cela aiderait les nouvelles formes à naître, sans qu'elles soient, aussitôt leur apparition, déformées par l'arbitraire, et cela laisserait une pleine tolérance aux harmonies consacrées dont la discipline et la beauté déjà établies sont une sûre garantie de succès.

Tout problème d'architecture porte en lui-même bien assez de difficultés du fait de sa nouveauté: l'esprit souffre d'être sollicité en même temps par la création de motifs dont la naissance doit être naturelle et non recherchée.

La création arbitraire d'un style moderne ou même d'un style régional fait songer à l'improvi-

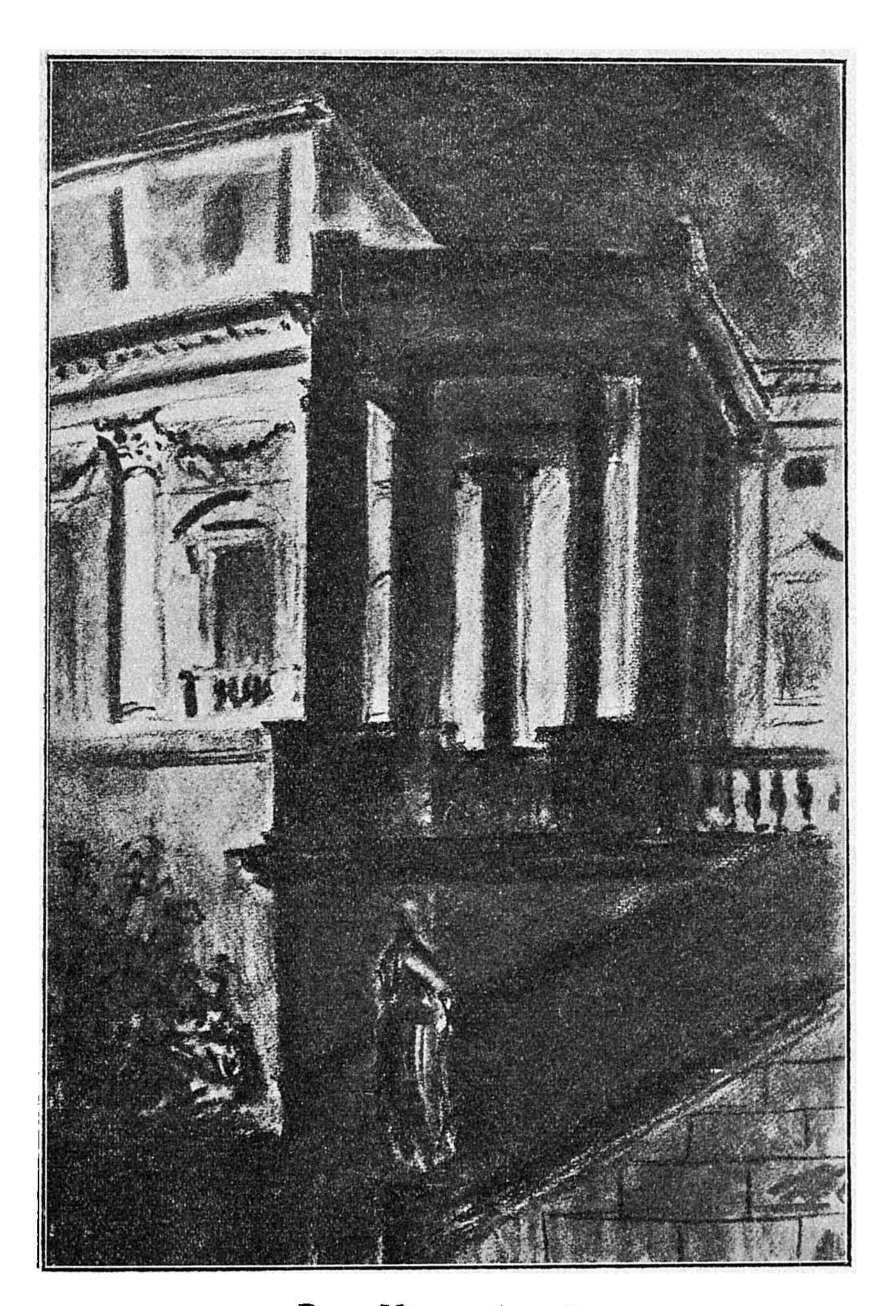
sation hâtive d'une nouvelle orthographe ou d'une nouvelle grammaire à laquelle se livrerait un auteur, et où l'on verrait des réminiscences archaïques, d'un intérêt périmé, alterner aves des nouveautés fantaisistes d'un intérêt certainement contestable. Ces erreurs proviennent souvent d'une sorte d'hypertrophie de la personnalité, cherchant, à n'importe quel prix, une expression originale, qui lui soit propre: Cette extériorisation de la personnalité ne peut être que superficielle et ne peut que faire oublier les lois fondamentales de l'architecture, qui repoussent la personnalité à un plan de pure abstraction.

A ce point de vue, surtout, Palladio est un exemple étonnant.

Son architecture semble entièrement procéder de lui, quoiqu'aucun de ses éléments n'ait été vraiment de sa création.

Kepler disait avoir ensorcelé les étoiles parcequ'il en avait formulé la mécanique céleste. Palladio n'a pas plus inventé ses éléments que Kepler ses étoiles, il n'a fait que formuler et appliquer certaines lois, qui sont presque des vérités premières pour tons ceux qui cherchent à organiser l'espace en fonction de la vie! l'architecture n'est pas autre chose. Ces lois de la proportion, du rythme et de l'harmonie demeurent en dehors de tout style, communes à toutes les architectures, de toutes les civilisations et de tous les temps; car elles ont un module commun: «l'homme», cette constante qui ramène toujours les problèmes au même point.

Nous nous cherchons partout nous-mêmes.



Dans Vicence la nuit.

Chaque époque se cherche dans le passé des ressemblances propres à exalter, à justifier ses goûts et ses aspirations. On y cherche aussi quelquefois une image chimérique de temps qui seraient plus heureux.

Mais rêver au passé est une manière de préparer l'avenir.

Paris, Vicence 1928

TABLE DES MATIÈRES